PION

TYGODNIK LITERACKO-SPOŁECZNY

ROK III * WARSZAWA * SOBOTA — CENA 50 GR. — 13 LIPCA 1935 R. * NUMER 28 (93)

TECHNIKA, PSYCHIKA I ŻYCIE

KLASOWOŚĆ ARCHAICZNA

Poglądy L. Mumforda na rozwój techniki w związku z ewolucją psychiki społecznej, zreferowane na łamach *Pionu* [1] w artykułach p. B. Suchodolskiego, cechuje pewna jednostronność ujęcia. Podejmując pracę o *Technice i cywilizacji*, amerykański pisarz pojęcie cywilizacji silnie zwęził. Nie dotarł do jej materjalnych podstaw, duchowe zaś wtłoczył wespół z techniką w swoistą koncepcję ewolucyjną, trafną wprawdzie, lecz dającą ułamkowy tylko obraz rzeczywistości.

Punkt wyjścia tej ewolucji stanowi według Mumforda oparcie psychiki o wieczność i nieskończoność, zapewniające istocie ludzkiej pełnię barbarzyńskiej swobody. Rozwój realizuje się w dążności do opanowania czasu i przestrzeni. Cel ten osiąga przy postępie techniki, który wszakże dokonywa się w związku i za cenę zmian „antywitalnych“ wobec „pełni życia“ rzesz ludzkich. Ich psychika ulega mechanizacji. Pod jarzmem surowej dyscypliny społecznej „pełnię życia“ zastępuje *taedium vitae*.

Wszystko to prawda, ale w całokształcie rozwojowym cywilizacji kojarzy się z jeszcze szerszem zjawiskiem ewolucji duchowej i kulturalnej od teocentrycznego poglądu na świat i etyki heroicznej do poglądu antropocentrycznego i etyki utylitarystycznej. Inaczej mówiąc: w drodze od katolicyzmu, przez protestantyzm, do materjalizmu dokonywa się nietylko stopniowa mechanizacja i obciążenie psychiki mas, lecz także materjalizacja dążeń życiowych, tak mas, jak ich przywódców. Stąd rodzi się i do siły naczelnego motoru życia wyrasta niepohamowana żądza zysku osobistego, potężnie współdziałająca w zwalczanym przez Mumforda szale produkcji, oraz w walce klas i nienawiści społecznej.

Podobnemu uproszczeniu uległa w ujęciu Mumforda również materjalna strona rozwoju cywilizacji. W tym zakresie z pola widzenia usunięte zostały niemal całkowicie najważniejsze punkty wyjścia i siły dziejowe, z których wyrasta zarówno technika, jak psychika. Rozwój społeczny dyscyplinuje, mechanizuje i obciąża masy ludzkie. Tak być musiało dlatego, iż to była dotąd jedyna droga wiodąca do utrzymania ich wogóle przy życiu. Sam dostęp tych mas do życia, samo ich powstanie przez rozrost liczebny ludności, stały się możliwe na skutek takich, a nie innych rozgrywek elementarnej, biologicznej walki o byt, które nastąpiły w połowie średniowiecza i zapoczątkowały ewolucję form społecznych Europy. Najazdy normandzkie zagroziły życiu temu wytępieniem oraz zdziczeniem posuniętem dalej niż kiedykolwiek. Życie Europy zdołało się jednak ocalić wyłaniając z siebie, mocą doboru wojennego, obronną elitę rycerską, która położyła kres najazdom i z natury rzeczy wytworzyła panującą siłę społeczną. Kojarząc konieczności wojenne z gospodarczemi zorganizowała ona społeczeństwo feodalne.

Ten ustrój „wieku żelaznego“ był, jakbyśmy dziś powiedzieli: „klasowy“, zróżniczkowany jednostronnym doborem na dwie tylko zasadnicze warstwy: „panującą—rycerską i podwładną—nierycerską“. Ten ustrój ocalił od zagłady życie mas, ale zarazem stawia ciasną granicę dalszemu ich ilościowemu rozrostowi. Potężna bowiem energja bojowa rycerstwa, wyczerpawszy zewnętrzne, przeciwnormandzkie pole czynu, poczęła wyładowywać się w nieustającej wojnie domowej. Wtedy z inicjatywy Kościoła Rzymskiego nastąpił nowy zbawczy przełom. W starciu Papiestwa z Cesarstwem uniezależnił się od jedynowładnej dotąd warstwy rycerskiej naprzód stan kapłański. Następnie, poczęści w wojnach z Cesarstwem, przedewszystkiem zaś w wyprawach krzyżowych odprowadzony został z pola wewnętrznego samozniszczenia, a nawet zużytkowany pozytywnie, nadmiar żywiołowej siły rycerskiej. W ten sposób powstała w XII w. możliwość fortyfikacji i uniezależnienia od rycerstwa gmin miejskich, którym ponadto pochody krzyżowe wskazały drogę zyskownego handlu i przejmowania wyższej techniki wytwórczej.

Obok rycerskiego i kapłańskiego powstał „stan trzeci“, stan pracy produkcyjnej i uzdolnień gospodarczo-organizacyjnych. Ustrój przestał być dwuklasowym, opartym wyłącznie na doborze miecza, stał się natomiast trój,- a nawet czwór-stanowym. Oznaczało to wybitne jakościowe zróżnicowanie społeczeństwa na trzy główne ośrodki energji duchowej, bojowej i przemysłowo-handlowej. Rolnictwo tylko, z natury mniej dostępne dla reorganizacji, zachowało nawewnątrz dawną strukturę dwuwarstwową szlachecko-chłopską. Ponieważ trzy wolne, ponadwłościańskie stany—duchowny, rycerski i mieszczański—zasięgiem swych zainteresowań, zdolnością współdziałania i organizacji obejmowały cały kraj, stąd potężny bodziec rozwojowy otrzymuje zarówno świadomość narodowa, jak dążność do centralizacji najwyższej władzy państwowej.

Naskutek tej zmiany w układzie sił i form społecznych podstawowe prawo walki o byt teren swego działania przenosić poczęło coraz bardziej z poziomu orężnego na poziom wyższy i łagodniejszy — ekonomiczny. Na tym poziomie życie osiągnęło rozleglejszą możliwość ilościowego rozrostu oraz jakościowego rozwoju i wyzyskało ją w całej pełni. Ludność Europy pomnożyła się w drugiej połowie średniowiecza. Przyrost ten opłacony być musiał przystosowaniem do warunków walki o byt nowego typu, walki ekonomicznej. Wśród tych przystosowań jednem z najkonieczniejszych okazała się dyscyplina społeczna, ograniczenie „pełni życia“ i mechanizacja psychiki.

Wynalazki i odkrycia epoki „bio-technicznej“ nie służą jeszcze przyrostowi ludności Europy tak intensywnie i bezpośrednio, jak się to stało później. Przyrost ten pozyskuje nową szeroką perspektywę rozwojową przedewszystkiem na skutek dalszego scalania się naczelnej formy społecznej—państwa. Absolutyzm renesansowy, który na zachodzie wchłonął wolny ustrój stanowy, lepiej od niego ustalił bezpieczeństwo życia i mienia na szerokich obszarach poszczególnych krajów. Stąd, że zacytuję przykład klasyczny, ludność Francji w przededniu Wielkiej Rewolucji dochodzi do 25 miljonów głów, gdy za Henryka IV liczyła 11 miljonów. Natomiast wynalazki i odkrycia, rozpowszechniające się od XIV wieku i związane z mechanizacją psychiki, służyły przedewszyskiem rozwojowi możliwości porozumiewawczych, umysłowo-kształcących, komunikacyjnych, badawczych, zwłaszcza w zakresie poznawania i opanowywania przyrody. Wyłoniły się te wynalazki pod naciskiem nowych potrzeb, dzięki doświadczeniom wzmożonej pracy, oraz dzięki talentom, które zrodziła siła biologiczna mnożącej się ludności, przy bardziej wielostronnym układzie doborów społecznych.

KLASOWOŚĆ NOWOCZESNA

Przełom z wieku XVIII na XIX, a więc od epoki eo- do paleo-technicznej, według terminologji Mumforda, posiada również inne jeszcze podłoże niż sam tylko postęp techniki, mechanizacja psychiki, oraz potęgująca się, na tle materjalizacji, żądza zysku.

Podobnie jak przełomy poprzednie związany on jest ze zmianami w układzie sił, oraz ewolucją form społecznych, ta zaś z kolei z rozrostem i jakościowem różnicowaniem życia ludzkiego. Podobnie też jak poprzednio przełom ten wymagał zniszczenia form starych przez kataklizmy wojenno-rewolucyjne, nawracające do podstawowej, orężnej formy walki o byt. Przełom ten otworzył nową epokę niebywałego dotąd rozwoju wynalazków i rozkwitu techniki. To się stało na społecznem tle przejścia od gospodarki pieniężnej pierwotnej do wielkokapitalistycznej, od związanej, cechowej organizacji produkcji do wolno-najemstwa i liberalizmu gospodarczego, a także od absolutyzmu do liberalizmu politycznego.

Przełom ten, któremu torowała drogę materjalistyczna ewolucja duchowa, stał się nieunikniony przedewszystkiem z powodu niesłychanej intensyfikacji walki o byt na tym jej, ekonomicznym już przeważnie, ale dość jeszcze prymitywnym, poziomie, który osiągnęła przy absolutyzmie. Formy społeczne organizacji cechowej, przywilejów stanowych i państwa policyjnego umożliwiły podczas trzech stuleci renensansowych conajnajmniej podwojenie liczby ludności. Na tak wszakże ilościowo podniesionym poziomie życia ich długo dobroczynne właściwości porządkujące okazały się zbyt pierwotnemi i poczęły krępować jego rozrost, kładąc się nieznośnym ciężarem na barki rozrodzonych rzesz.

Nową perspektywę rozwoju otworzyło dopiero rozsadzenie owych, zasłużonych ongi, później zaś zużytych form. W liberaliźmie gospodarczym i politycznym przełom otworzył pole, na którem wyładować się mogła swobodnie nagromadzona w rozroście życia niezmierna energja twórcza.

Do najznamienniejszych, czołowych cech tego okresu cywilizacji należy bezwzględne opanowanie, wewnętrznego zwłaszcza, pola walki o byt przez ekonomiczną jej postać. Tak stać się musiało z przyczyny przedewszystkiem technicznej trudności utrzymania życia w nieznanym dotąd, ilościowym rozmiarze. Niemniej znamienną i pierwszorzędną staje się skutkiem tego rola techniki, która odtąd wchodzi ze szczególną siłą w bezpośrednią służbę intensyfikacji produkcji. Pozwoli ona zaspokoić potrzeby rzesz tak wielkich, jakich dawna ręczna lub technicznie pierwotna wytwórczość nigdyby zaspokoić nie była w stanie. Rozkwit techniki staje się więc warunkiem naczelnym spełnienia zadań historycznych nowej epoki.

W następstwie wyłącznie, w wewnętrznem życiu społeczeństw, panującej, ekonomicznej walki o byt, ich budowę kształtuje również wyłącznie dobór ekonomiczny, ściślej komercjalny. Budowa ta upraszcza się więc w porównaniu z okresem poprzednim. W nowym wieku żelaza i pary staje się ona znów zasadniczo dwuwarstwową, podobnie jak to miało miejsce w żelaznym wieku miecza i doboru militarnego. Na poziomie o dwa piętra rozwoju cywilizacyjnego (stanowe i absolutystyczne) wyższym społeczeństwo nie podzieliło się już na klasy zdolną i niezdolną do władania orężem w życiu osobistem, lecz na klasy zdolną i niezdolną do robienia majątku przez spryt i energję gospodarczą.

Jak ongi elita rycerska ocaliła byt społeczny od zagłady, tem samem rozciągając nad nim władzę najwyższą miecza, tak w nowym wieku wielkomieszczańska elita organizatorów produkcji ocaliła byt rozmnożonych mas od klęsk głodowych XVIII stulecia, biorąc je tem samem pod przemożną władzę sprytu i złota. Siła liczebna warstwy podwładnej znalazła wprawdzie wyraz ustrojowy w parlamentaryzmie, lecz to nie wystarczyło do ustalenia społecznej równo-

[1] Por. *Pion*, N-ry 14(79), 16(81) i 17(82).

Z WYSTAWY W I. P. S.



L. GOTTLIEB — Sztab I Brygady (1915)

wagi. Rozgorzała nierozstrzygnięta do końca tej epoki zacięta walka klas. Atmosferę duchową wypełniła nienawiść i skrajna materjalizacja dążeń. Intensyfikacja walki ekonomicznej oraz zbiorowego, technicznego wysiłku dla utrzymania spotężniałego ilościowo życia wzmogły mechanizację psychiki wśród rzesz. Zostały ocalone, ale i obciążone.

WSTRZĄSAJĄCY TRYUMF

Po stuleciu zgórą tej ewolucji, epoka wielkomieszczańska osiągnęła w swym historycznym wyniku ponowne zdwojenie lub nawet potrojenie ludności Europy, zapewniając przytem rozrodzonym masom nietylko byt, lecz nawet jego poprawę. Osiągnęła ten tryumf dzięki liberalizacji form społecznych, mechanizacji psychiki, oraz nadewszystko dzięki niebywałemu rozwojowi techniki wytwórczej.

Technika wespół z nauką ścisłą wysunęły się też bezwzględnie na czoło wartości twórczych, które wydała ta epoka. Mumford stwierdza słusznie, że jej „neo-techniczne“ stadjum, oparte na energji elektrycznej i stopach metali, wykazuje cechy jakości sprzyjające złagodzeniu mechanizacji psychiki oraz decentralizacji nadmiernych skupień ludzkich, wytworzonych przez paleotechnikę XIX stulecia. Występując zaś przeciwko szałowi produktywistycznemu, wysuwa „nowy ideał ekonomiczny“, wiodący do opanowania maszyny i produkcji, przystosowania ich do potrzeb ludzkich, oraz do wprowadzenia psychiki na drogę umiaru pomiędzy mechanizacją a prymitywizmem romantycznym.

Stwierdzenia te są najzupełniej słuszne, sądzę jednak, że w następstwach społecznych jeszcze ważniejszy od jakościowego jest ilościowy tryumf techniki produkcji. Polega on na tem, że przy dostatecznym zasobie przyrodzonym surowców zdobycie (wyprodukowanie) środków do życia, a nawet dobrobytu, wymagać będzie, ze względu na wydajność maszyn, tylko minimalnego wysiłku pracy. Dotąd było odwrotnie. „W pocie czoła“ zdobywać musiał człowiek te środki, których ilość była zawsze mniejsza od sumy potrzeb, a przynajmniej pożądań. O środki do życia lub użycia toczyła się odwieczna walka o byt. Z chwilą, gdy powstaje łatwość wytwarzania tych dóbr w dowolnej obfitości, walka o byt, a nawet o dobrobyt traci sens, gdyż staje się bezprzedmiotowa; przynajmniej, o ile nie jest walką o surowce między krajami, które nie wszystkie mają ich dość.

Wytwarza to w zasadzie przed ludzkością perspektywę niebywale świetną. Lwią część swej energji, zwolnioną od wewnętrznej walki o byt, mogłaby odtąd poświęcić na doskonalenie siebie oraz swej kultury. Niestety wrota do tego raju są dotąd szczelnie zamknięte. Przed wrotami rozgrywają się dantejskie sceny wielkiego kryzysu. Obfitość dóbr odczuta została jako „klęska nadmiaru“. Ze zwolnioną od ich wytwarzania energją ludzkość nie wie co począć i strąca ją w bezrobocie.

Nie jest to w gruncie rzeczy dziwne, gdyż losy dziejowe człowieczeństwa były dotąd kształtowane właśnie wyłącznie przez walkę o byt. W ostatniem, wielkomieszczańskiem stadjum osiągnęła ona szczególnie rozległą skalę i wysokie napięcie. Zderzenie więc z kontrastową zmianą warunków jest bardzo gwałtowne, wywołuje dezorjentację i chaos.

Przełom, który przeżywamy wymaga głębokiej przebudowy ustroju i psychiki pod kątem nowych zadań życiowych. Jest to tem trudniejsze, że nietylko technika i szał produkcji wywołuje kryzys, lecz również przeludnienie pewnych krajów oraz niedorozwój gospodarczy innych wywołuje niebezpieczne tarcia międzynarodowe. Daj Boże, aby się one dały rozwiązać inaczej niż poprzednie, a więc bez użycia oręża.

W każdym razie stwierdzić trzeba, że czas stawia przed nami możliwości zarazem świetne i niebywale tragiczne. Wymaga też wytężenia wszystkich sił duchowych i materjalnych celem odkrycia pozytywnego wyjścia.

ST. SZCZUTOWSKI

MUZYKA W DZIELE LITERACKIEM

W chwili kontemplacji dzieła literackiego skupiamy się na tem. co bezpośrednio dane nam nie jest. Mamy przed sobą zbiór znaków rozmaitego kształtu, które drogą konwencji coś dla nas znaczą — a zamiast nich przeżywamy naskutek interpretacji tych znaków jakieś ideje, jakieś myśli, widzimy jakieś przedmioty tak, jakgdyby stały przed nami. Nas interesuje tu zagadnienie, czy możemy w chwili doznawania dzieła literackiego wskutek odpowiedniej interpretacji bezpośrednio doznawanych znaków pisarskich s ł y s z e ć muzykę, podobnie jak w i d z i m y opisywany przez autora zachód słońca, jakiś piękny układ architektoniczny, czy posąg. Chodzi nam o to, jakiemi właściwościami dzieła literackiego uwarunkowane jest tworzenie się w nas pewnych sugestyj muzycznych, dzięki którym możemy mieć złudzenie, że właśnie teraz, patrząc na zadrukowane karty czytanego utworu, słyszymy jakieś konstrukcje dźwiękowe. Zadając tak sformułowane pytanie, tem samem wypowiadamy się tu za istnieniem możliwości mówienia o „muzyczności“ dzieła literackiego. Lecz nim przejdziemy do pozytywnego — według własnego mniemania — rozstrzygnięcia tego zagadnienia, chodzi nam przedewszystkiem: 1) o odsunięcie od niego pewnych kwestyj, pozornie z niem związanych, w istocie jednak nie mających z tym problemem nic wspólnego; 2) konieczne też okaże się ujawnienie pewnych nieporozumień i nieścisłości w dotychczasowych wypowiedziach krytycznych, tyczących się naszego zagadnienia, które w większości wypadków okazują się niczem innem, jak dowolnemi impresjami krytyków, nieuzasadnionemi całkowicie.

I.

1. Każde słowo, poza wartością semantyczną, posiada też swą odpowiednią wartość dźwiękową, a raczej „głosową“. I ta ostatnia właśnie jest przyczyną wytworzenia się takich terminów, jak „melodja słowa“, „muzyka słowa“ i t. p. Kiedy się słucha *Słopiewni* lub dwuwiersza *Atulli Mirohlady*, jest się skorym, ponieważ słowa tych wierszy mają tylko mgliste pojęciowe zarysy, przypisywać wartość tych utworów jakimś pierwiastkom muzycznym, w nich zawartym. Otóż trzeba stwierdzić stanowczo, że utwory tego typu, jak wspomniane, nie mają w sobie nic muzycznego w tem rozumieniu, które podamy niżej; utwory te nie budzą w nas żadnych sugestyj muzycznych, nie słyszymy podczas ich doznawania żadnej muzyki. Jeżeli wypowiadamy tę negację, to tylko dlatego właśnie, że dążymy do odnalezienia właściwej „muzyczności“ dzieła literackiego i z tej przyczyny chcemy odsunąć od tego zagadnienia kwestje, do niego nie należące. A w wypadku czy to słuchania *Słopiewni*, czy w chwili kontemplowania czyjejś mowy bez uwagi na to, co ten ktoś mówi, czy wreszcie podczas przysłuchiwania się ładnemu, niezrozumiałemu dla nas językowi — w tem wszystkiem mamy do czynienia z k o n s t r u k c j a m i r e l a c y j, z a c h o d z ą c y c h m i ę d z y g ł o s k a m i. (Przez relację rozumiemy stosunek, polegający na pewnym związku wzajemnej zależności). Elementem mowy jest głoska, a nie dźwięk, to duża różnica. Głoska — to nietylko wartość fonetyczna, to także pewna wartość wizualna. Słysząc ją, widzimy jednocześnie znak, jej odpowiadający. Możemy zestawiać głoski ze sobą w sposób najróżnorodniejszy w relacje, pozbawione wartości semantycznej, i wtedy odnosimy się do nich bezpośrednio. bez ich interpretacji. Relacja głoskowa: „Mirohłady“ podoba się nam tak właśnie bez względu na to, że nic nie znaczy. Odpowiednie proste relacje głosek łączyć się mogą w relacje między relacjami, tworząc jakieś tam np.: „Atulli Mirohłady, grobowe ucichy...“, których piękno polega też tylko na odpowiedniem ustosunkowaniu się poszczególnych relacyj głoskowych.

Ogólnie więc można powiedzieć, że w przytoczonych wypadkach kontempluje się konstrukcję relacyj głoskowych, której doznaje się bezpośrednio, bez jakiejkolwiek interpretacji. Może się nasunąć pytanie, jak więc nazwać tego rodzaju zjawisko. Na to odpowiemy, że jest to rzeczą specjalistów „rytmologów“ czy „fonologów“, nam zaś chodzi o odsunięcie tej kwestji—niezmiernie zresztą ważnej i interesującej — od zagadnienia muzyczności w dziele literackiem. Bo jasne jest, że tego rodzaju konstrukcja nie ma nic wspólnego z muzyką, którą ogólnie określić można jako konstrukcję relacyj, zachodzących między dźwiękami[1], gdzie elementem pierwszym jest dźwięk, różny od głoski i pozbawiony jej zabarwienia wizualnego, będący wogóle zupełnie inną jakością zmysłową. Podczas gdy konstrukcji relacyj głoskowych w utworze literackim doznajemy bezpośrednio, konstrukcję relacyj dźwiękowych — a więc muzykę — jesteśmy w stanie kontemplować w dziele literackiem jedynie poprzez interpretację znaków pisarskich, czy wypowiadanych słów.

2. W związku z tem, co zostało wyżej powiedziane, trzeba zaznaczyć, że krytycy, wypowiadając sądy o muzyczności dzieła literackiego, mieszają ze sobą te dwa, rozróżnione przez nas zjawiska, a nieraz nawet poprostu opierają się na fałszywych przesłankach. Przykładów moglibyśmy przytoczyć bardzo wiele. Znalazłoby się ich sporo w wołającym o pomstę do zdrowego rozsądku artykule Juljusza Tennera (*O pierwiastkach muzycznych w twórczości Słowackiego*, *Bibl. Warsz.*, 1910), dostarczyłby ich niewątpliwie p. Zetowski w postaci swych artykułów, umieszczanych niestrudzenie w *Ruchu Literackim*, wreszcie ostatnio duże zasługi na tem polu położył *Marcholt* przez groteskowy artykuł p. t. *Jankiel czy Chopin*. Wydaje się rzeczą niewątpliwą, że przyczyna wypowiadania fałszywych ocen krytycznych na temat muzyki, „zawartej“ w utworze literackim, tkwi częstokroć w nierozumieniu tego, co się mówi. Używa się pojęć całkowicie niezdefinjowanych, żonglując bez zastanowienia słowami takiemi, jak: „muzyka“ „muzyczny“, „melodja“, „melodyjny“ — za jedyne podstawy ocen mając chyba jakieś subjektywne asocjacje, powstałe pod wpływem dzieła literackiego.

Do zjawisk najpospolitszych należą wypowiedzi krytyczne, w których sądzi się o muzyce jako o czemś immanentnem w dziele literackiem. W utworze nic się o muzyce nie mówi, interpretacja słów nie narzuca nam żadnych sugestyj muzycznych, a mimo to twierdzi się, że podczas kontemplacji dzieła literackiego przeżywa się coś muzycznego. Używa się wtedy takich ocen, jak: „kompozycja muzyczna“, „muzyczny charakter utworu“, „wyraz muzyczny dzieła“ i t. p.

Pamiętamy niewątpliwie przemówienie Grabca, zaczynające się od słów: „Mój tata grał na dudach...“; — otóż o tym urywku powiada prof. Kleiner (w swem wydaniu *Balladyny*, r. 1925), że „nazwaćby go można humoreską muzyczną. Ton katarynkowy nadają słowa „tata“ i „dudy“, komicznie zaś działa równoległość motywów grania i golenia...“ I dalej przypomina prof. Kleiner, że już Tenner (we wspomnianym artykule) „charakteryzuje ten ustęp jako fugę, w której tematem jest „mój tata grał na dudach“ — kontrtematem „golił“. A więc „humoreska muzyczna“ czy „fuga“? Co ma istotna humoreska muzyczna do przemówienia Grabca? Czy wogóle istnieje humor w muzyce—a jeżeli tak, to co ma taki swoisty „humor muzyczny“ do swoistej komiczności, wypływającej właśnie z „równoległości motywów grania i golenia“? Ze swej strony więc stwierdzamy stanowczo, że w przemówieniu Grabca żadnej „muzycznej kompozycji“ niema, żadnych sugestyj muzycznych urywek ten wywołać w nas nie jest w stanie, bo nie istnieją żadne dane potemu. A co się tyczy efektu, powstałego z zestawienia słów: „tata“ i „dudy“, to kwestja ta należy do dziedziny wspomnianych już konstrukcyj relacyj, zachodzących między głoskami. Z muzyką nie ma to nic wspólnego, podobnie jak nie ma z nią związku taki choćby urywek z *W Szwajcarji:*

> Ach najciekawsi na świecie nie zgadną,
> W jakim szalecie żyłem z moją miłą,
> I wiele nam róż do okien świeciło,
> I wiele wiszeń naokoło rosło,
> Ile słowików na wiszniach się niosło...

Prof. Kleiner zachwyca się poezją tych wierszy i bez motywacji nazywa ten urywek: „muzyczną kompozycją na temat najwyższego, idyllicznego szczęścia, w której melodję powracającą daje motyw: „szalet, róże, wisznie, słowiki...“ (*J. Słowacki — Dzieje twórczości*, t. II, str. 121). Bardzo to ładnie powiedziane, ale to przecież wcale nie wyjaśnia istotnych, estetycznych wartości przytoczonego fragmentu. Jak można mówić o kompozycji „muzycznej“ wiersza, nie podawszy ogólnie przynajmniej, co jest swoistego w tym przymiotniku, czem się różni taka kompozycja od jakiejś innej?

Dalszą kwestję stanowić będzie wydawanie sądów o muzyce w dziele literackiem na tej podstawie, że się o niej mówi, że się ją opisuje lub podaje się do wiadomości czytelnika stany osób, słuchających tej muzyki. Nieporozumienie oczywiste, gdyż w wypadku „opisywania“ muzyki, jak to jest np. w t. zw. „koncercie Jankiela“, interpretacja słów wywołuje w nas sensacje wyłącznie prawie wyobrażeniowo-pojęciowe. Wyobrażamy sobie rzeź Pragi, ubolewamy nad Targowicą, przedewszystkiem jednak w i d z i m y samego Jankiela, siedzącego przy cymbałach, poruszającego drążkami. I ze względu na ten właśnie widok osoby grającej, ze względu na opis czynności tej osoby wraz z opisem reakcji, jaką ta gra wywołuje u słuchaczy, przypisuje się utworowi zdolność budzenia sugestyj muzycznych w świadomości czytelnika. Wydaje nam się to niesłuszne. W t. zw. „koncercie Jankiela“ tylko dwa momenty mogłyby wzbudzić w nas sensacje swoiście muzyczne, gdyby poeta pozwolił nam zatrzymać się na nich nieco dłużej: to słowa: „brzmi polonez Trzeciego Maja“ i „Jeszcze Polska nie zginęła“. Dlaczego? — będzie jeszcze o tem mowa, tu chcemy tylko zaznaczyć, że poza temi dwoma momentami niema w „koncercie Jankiela“ nic, co mogłoby wywołać w nas przeżycia swoiście muzyczne. Podobnie ma się sprawa z t. zw. „koncertem Wojskiego“. Czytając ten urywek, przedewszystkiem w i d z i m y Wojskiego, jak gra, „wzdąwszy policzki jak banię“, a conajwyżej powstają w nas wrażenia akustyczne pod wpływem interpretacji takich słów, jak: „beczenie żubra wiatr rozdarło“, „słychać zmieszane wrzaski szczwania, gniewu, trwogi“... — ale wszystko to do naszego zagadnienia nie należy, to wcale żadnym „koncertem“ nie jest. P. Zetowski jednak w swych wnikliwych badaniach doszedł do wniosku, że „forma muzyczna (koncertu Wojskiego) to trójczłonowa symfonja pod wyraźnym wpływem muzyki“ (*Ruch Lit.*, 1933, nr. 1).

II.

Przytoczone powyżej dwa typy mylnego sądzenia o muzyce w utworze literackim nie wyczerpują wszystkich nieporozumień, spotykanych u naszych krytyków. Wymieniliśmy je, jako najczęściej występujące i najbardziej jaskrawe. Teraz przejdziemy do pozytywnej strony naszych uwag i, opierając się na podanej już definicji zjawiska muzycznego, postawimy pytanie, czy utwór literacki może wywołać w nas wrażenia swoiście muzyczne. (Przez zwrot: „wrażenia swoiście muzyczne“ rozumieć będziemy wyobrażenia odtwórcze lub wytwórcze pewnych konstrukcyj relacyj, zachodzących między dźwiękami, które to wyobrażenia powstaja w nas poprzez interpretację znaków pisarskich, czy słów wypowiedzianych, tworzących dzieło literackie). Na pytanie powyższe odpowiemy twierdząco. I tu można rozróżnić dwa typy tak pojętej muzyczności dzieła literackiego. Zaczniemy od przykładu dla typu pierwszego. Fragment dzieła Tomasza Manna *Czarodziejska Góra:*

> Hans Castorp... wypoczywał przy dźwiękach innego utworu... Był to utwór wyłącznie orkiestralny, symfoniczne preludjum pochodzenia francuskiego... Hans Castorp słuchając marzył. Leżał nawznak na łące, zalanej słońcem, pokrytej pstrem kwieciem, z jedną nogą podciągniętą nieco i drugą, spoczywającą na pierwszej Nogi te miały kształt capich nóżek. Przebierał palcami na małym instrumencie; był to klarnet, czy multan-

[1] Szerzej o tem mówię w lutowym numerze *Przeglądu Współczesnego* 1935, w artykule p. t. *Muzyka i teatr*.

PODWOJONY ŚWIAT

To zwierciadło przedłużyło ciebie o złudzenie,
wyzwolona od siebie stałaś i bardziej prawdziwa.
To tylko załamane w twych oczach
po raz pierwszy nie zapadło się niebo.
Kiedy usta spadły na usta,
tafla lustra zmartwiała parą oddechu.

To woda świat podwoiła o świat.
Wywrócone wierzby gałęziami do dna
kołysały po równi obłoki i ryby.
Nie zamkniesz nieba w czólna drżących dłoni,
bo spłynie strugą wodną.
Tylko trzciny przełamane na granicy powietrza i toni
rosną naukos od dna.

To każda noc rozrastała się snem,
opływała ławicami ryb,
unosiła ptactwa gromadami.
Śnięte ryby w ptaki przemieniane święte
przenikały przez ściany.
Ja nie — ja zwielokrotniony o tysiąc
zasypany zimnemi łuskami
rosłem nieruchomo w krzyk.

To poprzez taflę zwierciadła
ogarnął mnie podwojony świat
rzeką snu.

JAN KOTT

ki, dźwięk ich był spokojny, nosowy. Tony płynęły jeden po drugim—według własnej zda się woli... Ta lekkomyślna, melodyjna gra znalazła wkrótce wtór. W gorącem powietrzu rozległ się ponad trawą brzęk owadów, zadźwięczał nawet sam blask słoneczny. Cała łagodna cisza letnia przepoiła się muzyką; prosta, własna pieśń na fletni nabrała na tem tle zmiennego, ale zadziwiającego znaczenia harmonijnego. Symfoniczny akompanjament przycichał chwilami i gasł zupełnie, ale Hans o capich nóżkach dął bezustannie i wywoływał znów za pomocą naiwnej monotonji swego śpiewu pełen odcieniów czar dźwiękowy, drzemiący w przyrodzie...

To nic, że autor nie nazywa utworu; daje takie wskazówki, że każdy, kto słyszał kiedykolwiek *Popołudnie Fauna*, pozna, że tego właśnie dzieła słuchał Hans Castorp. Piękna impresja literacka Manna, idąca w myśl wskazówek Debussyego, zawartych w samej nazwie utworu, koncentruje naszą uwagę na wyobrażeniu odtwórczem słyszanego kiedyś dzieła. Wraz ze słowami Manna zjawia się w naszem przeżyciu ton klarnetu, kształtuje się on w formę już nam znaną i w ten sposób w i d z ą c łąkę, zalaną słońcem, c z u j ą c gorące powietrze, s ł y s z y m y w ciszy letniej nosowy ton rozwijającej się melodji. Oczywista, że kto nie zna wspomnianego utworu, ten żadnej muzyki odtwórczo przeżywać nie będzie.

A teraz drugi przykład. Tomasz Mann, nowela *Luischen:*

Wszystkim bez wątpienia znane są wiersze, brzmiące:

Den Walzertanz und auch die Polke
Hat keine noch wie ich vollführt;
Ich bin Luischen aus dem Volke
Die manches Männerherz gerührt...

...Melodja, rozwijająca się w *Cis-dur*, w pierwszej strofce brzmiała dość miłe, choć zupełnie banalnie. Na początku przytoczonego refrenu tempo było bardziej ożywione i występowały dysonanse, które przez coraz to bardziej akcentowane *H* pozwalały spodziewać się przejścia do *Fis-dur*. Dysharmonje te przewijały się aż do słowa *vollführt*, natomiast po *ich bin* musiało nastąpić rozwiązanie w kierunku *Fis-dur*. Zamiast tego stało się coś zadziwiającego. Mianowicie przez nagły zwrot tonacja zmieniła się na *F-dur* i przy użyciu obu pedałów, zatrzymujących na długo brzmienie zgłosek słowa *Luischen*, wywołało to nienadający się do opisu, wstrząsający wprost skutek... I przy tym akordzie *F-dur* adwokat Jacoby począł tańczyć...

Przytoczony fragment jest w stanie wywołać w odpowiednio dysponowanym czytelniku wyobrażenie wytwórcze jakiejś dość mglistej konstrukcji dźwiękowej. Autor drogą sugerowania zupełnie konkretnych dźwięków i akordów, które odpowiedni czytelnik napewno u s ł y s z y, daje pewne ogólne ramy; można je sobie samemu wypełnić, przez co powstanie doznanie jakiejś konstrukcji dźwiękowej, o zarysach dość niewyraźnych, niemniej jednak przeżycie będzie natury prawdziwie muzycznej, coś będzie się słyszało.

Streszczając, powiemy jeszcze raz, że w dążeniu do wykrycia istotnego przeżycia muzycznego, zachodzącego w czasie kontemplacji dzieła literackiego, staraliśmy się wykazać, że z zagadnieniem tem nie należy łączyć kwestji bezpośredniej reakcji na konstrukcję relacyj, zachodzących między głoskami. Następnie chodziło nam o zwrócenie uwagi na nieporozumienia, polegające na fałszywem przypisywaniu utworom literackim zdolności wywoływania przeżyć muzycznych, podczas gdy utwory te żadnych podobnych właściwości nie posiadają. Wreszcie usiłowaliśmy wykazać, że, aby móc takiego swoistego przeżycia doznać, koniecznie jest, by autor wymienił wyraźnie, o jakim utworze mówi, lub by drogą konkretnych sugestyj dźwiękowych nakreślił ramy, które wypełnić ma muzyczna fantazja czytelnika.

TADEUSZ SZULC

Z ODLEGŁOŚCI DALEKIEJ

Z odległości dalekiej
Choć o stajań parę
Las wydaje się drobny
Na twych ramion miarę.

Że możesz wkoło objąć,
Zmiażdżyć go w uścisku,
I wiatr nieznany schwytać
Gdzieś na uroczysku.

Lecz gdy podejdziesz bliżej,
Staniesz oko w oko,
Jak wąsko twym ramionom,
A las tchnie szeroko.

I zaledwie w ramiona
Obejmiesz pień który, —
A czubu kiść zielona,
A konarów chmury?

A jeszcze się też zdarza
Znów pień tak dostatni,
Iż się z nim przekomarza
Ów twój uścisk bratni!

WAWRZYNIEC CZEREŚNIEWSKI

U ZYGMUNTA BARTKIEWICZA



Z. Bartkiewicz

Brwinów jest oddalony od Warszawy o 23 klm. Brwinów — to kilkadziesiąt will, kilkaset domków, cegielnia... Domki są małe. Rzucają się jednak w oczy swą pretensjonalnością, swym zakrojem, „stylem". Harmonizują kolory brudno-biały i buraczany. Czarniawą papą kryte dachy. Zato w wykończeniu niesłychana rozpiętość: widać styl podwarszawsko-zakopiański, barakowo-barokowy oraz specyficzny futuryzm — w prostych pałkach szyn wystających na miejscu balkonu. Ludzie dopełniają się z otoczeniem — uderzają jaskrawym buraczkowym kolorem swoich mniemań, swych pojęć „inteligenckich". Ludzie o długich, ciekawych uszach. Automaty, do których wrzucone słowa wychodzą ustami, w postaci swoiście bujnej ornamentacji.

Oddalamy się od centrum Brwinowa. Przejdźmy tak mniej więcej kilometr. Will jest już coraz mniej. Nikną. Na samym prawie krańcu Brwinowa widnieje ogród. Pierzaste tuje, świerki dyskretnemi portjerami osłaniają widniejącą w głębi willę. Osiągnęliśmy cel. Jesteśmy przed wrotami samotni pana Bartkiewicza.

Pan Bartkiewicz ma w okolicy ustaloną opinję: jest to bardzo zdolny literat — przytem odludek, oryginał. A w dodatku siewca oświeconego nudyzmu, bo i takie zdanie głoszą naoczni świadkowie, którzy widzieli w ogrodzie jakieś sprośne postumenty. W myśl świętego rytuału ciągniemy za omszałą rdzę dzwonka. Wchodzimy. Dwa wspaniałe angory odprawiają swe południowe pacierze. Snują się wolno — z godnością... Przed obcymi nie uciekają. Z arystokratyczną powagą przechodzą mimo. Prowadzą nas przed oblicze. Jesteśmy proszeni o wejście do wnętrza. Pokój jest niewielki. Stół. Staropolskie stylowe zydle, etażerka z książkami. Na ścianach obrazy, karykatury i cały szerek „curiosów" z dawnych, dawnych czasów.

Mówimy o celu naszej wizyty. Jest to przecież nakazane i przekazane tradycją. Znając dzieła — poznaliśmy autora. Chcemy także poznać człowieka. Zaczynamy gawędę, rozmowę, wywiad. Te trzy terminy może dadzą odpowiedź. A więc zaczynamy od młodości. Pytamy się o szkołę. Czy nasz rozmówca już tam dawał zapowiedzi swego talentu, czy tam zaczął tworzyć?

Bartkiewicz nabija tytoniem długą faję. Z cybucha gęstwa dymu rozlewa się jakby w atmosferę minionych, przykrytych mgłą lat.

W szkole miał opinję jaknajgorszą. „Parszywej owcy" — jak mówiono. Zdolności literackie przejawiał już wtedy. Wypracowania szkolne w podziw wprawiały nauczycieli. Talent literacki rozwijał się wówczas na wypracowaniach i... listach miłosnych.

Pisarz był zarazem bardzo uzdolnionym malarzem, kształcił się nawet początkowo jako artysta malarz. Na ścianie widnieje jeden z obrazów Barkiewicza. Znać i tu mistrzostwo, „lwi pazur". Płótno przypomina stare pędzle szkół holenderskich.

Sąd Bartkiewicza o współczesnej literaturze: „Czasy dzisiejsze są tylko formą przejściową. Sztuka jest rzeczą wielką, posłannictwem. Ultra-realizm, czy znowu ultranowa stylizacja nie może należeć do przyszłości. Większość współczesnych autorów nie zdaje sobie poprostu sprawy z tego, czem jest sztuka, jakie są jej zadania. Twórca realizmu, Emil Zola, był jednak mimo wszystko estetą i artystą. Naśladowcy przekraczają te granice. Literatura powinna być skondensowana i treściwa!"

Mówimy o polskich talentach powieściopisarskich i poetyckich. Bartkiewicz jest nagół ustosunkowany do nich krycznie. Z twórczych autorek wspomina o Dąbrowskiej i Kossak-Szczuckiej. Naturalnie też z zastrzeżeniami. Kwestja t. zw. natchnienia?— „Natchnienie istnieje, jednak aby „coś" stworzyć, trzeba przedewszystkiem długiej, usilnej pracy. Praca dopiero tworzy". Pytamy się o ulubioną książkę, która zrobiła na nim największe wrażenie. — „*Cichy Don* Szołochowa. Prawdziwe arcydzieło, pozostawiające po sobie niezapomniane wrażenie".

Przechodzimy do rzeczy najciekawszych, do osoby samego Bartkiewicza — jego twórczości. — „Dlaczego pan, bezsprzecznie jeden z największych pisarzy w Polsce, pozostaje dzisiaj na uboczu — dla wielu może nieznany?"

Autor *Psich dusz* odpowiada: — „Zacznę od przyczyn namacalnych, najprzystępniejszych dla zrozumienia. Honorarja były i powinny być ze strony wydawcy formą uznania dla autora. Czy tak tymczasem jest? O honorarjach dzisiejszych niewarto wspominać. Każdy przeciętny zecer jest lepiej sytuowany od autora. Stosunki w większości redakcyj — okropne. Powstał nowy rodzaj oligarchji, — „naczelnych redaktorów". Raz na tydzień przez dwie godziny „przyjmują". Wówczas poważny autor łącznie z 10 grafomanami, dźwigającymi w kuferkach swoje utwory, czeka na audjencję. Protest prawdziwych talentów przeciw wyzyskowi byłby walką z wiatrakami. Na miejsce pisarza czeka odrazu znów tych samych 10 grafomanów. — To są tak zwane przyczyny materjalne. Są jednak inne — ważniejsze. — *A propos*, niech pan posłucha pewnej zagadki: „W drewnianym pierożku zimne mięso. Co to jest?" Chwila milczenia. Zdziwienie. Odpowiedź: — „Trumna z nieboszczykiem".

Pan Zygmunt się śmieje. Patrzy chwilę poprzez dym fajczany w okno, na młodą zielono-kwiecistą wiosnę...

— „Taaak, proszę pana. Najciekawszą sztuką jest umieć w czas odejść. Człowiek się starzeje... Ci, co do końca wytrwali przy swej ambicji i tworzyli, doczekali się... wyśmiania. Taki był los nawet ostatnich utworów Sienkiewicza, Weyssenhoffa. Trzeba znaleźć odpowiednią chwilę. Przemóc się, i zdecydowanie skończyć. Ja tak właśnie zrobiłem. Trudno, nie mogę się pogodzić z współczesnością. Zresztą lepiej, aby mówiono o Bartkiewiczu, który „coś" stworzył, niż o Bartkiewiczu, który pisze i nie umie przestać. Porywała mnie gwałtowna ochota. Chciałem pisać. Wówczas szedłem do ogrodu. Brałem łopatę. Długo, długo, z całych sił kopałem i pokusy przechodziły. Moją pracą twórczą, moją chlubą jest ogród. Pan zauważył te piaskowce, granity. Wszystkie kamienie znoszę własnoręcznie. Układam. Dopasowuję do miejsca. Na tem tracę resztki zdrowia. Pielęgnuję rośliny. Z nich mam przynajmniej pociechę. Bo ludzie"...

Machnięcie ręką. Zgóry nadół. Potem ręka sięga znów po fajkę. Nabija tytoniem. Warkoczyk ognia. I dym mgli się. Kreśli dziwne arabeski na przejrzystym jedwabiu okien.

Staram się podjąć obronę rodu ludzkieko i dowieść niesłuszności twierdzenia, że największą sztuką jest w czas... odejść. — „Przecież nie można wszędzie stosować tej maksymy. Człowiek — człowiek o takiej żywotności i sile talentu przestaje tworzyć! Jeśli pan jest niezrozumiany przez współczesnych — to przecież dla przyszłości... dla naszego kulturalnego dorobku"...

— „Proszę pana, teraz czy później, zawsze będziemy mieli do czynienia z ludźmi. A ludzie, szczególniej ci dzisiejsi ludzie, są tak trudni w pożyciu. Nie wiem, zastanawiam się, czy warto dla nich pracować".

Tak mówi autor *Historji jednego podwórza*. Przecież to o nim i o jego dziele pisał Stefan Żeromski: „Zjawia się tutaj, na miejscu, utwór prawdziwie oryginalny, samoswój, nowy, kapitalny — i przechodzi w krainę niepamięci bez wrażenia... Utwór ten przeszedł bez wrażenia, ledwie zauważony, a twórca, że tak powiem, poklepany po ramieniu. Autor stoi gdzieś z boku czy w kącie... *(Snobizm i postęp)*.

Z humorem opowiada Bartkiewicz, że roku zeszłego był wezwany w sprawie popełnionej u niego kradzieży. Na rozprawie miał miejsce dialog: — Czem się pan trudni? — Jestem polskim pisarzem. — Gdzie? (. . .) — W każdej encyklopedji.

A skończyło się na tem, że złodziej został uniewinniony, a pisarz laureat skazany na 100 zł. kary — za arogancję.

Pan Zygmunt wstaje. Proponuje mi obejrzenie swych zbiorów. Są to antyki. Dawna broń. Jatagany, przyspane znakami wersetów z Koranu, różańce, pistolety francuskie, muszkiety inkrustowane... i obrazy.

Chodzimy. Słucham opowiadań. Bartkiewicz mówi o swoich przeżyciach, o dawnych latach. O debiucie literackim na łamach łódzkiego *Gońca*. A potem o wojnie światowej. Bartkiewicz brał w niej udział na froncie polsko-bolszewickim.

Zmieniamy temat. Mówimy o zwierzętach. Pisarz jest wielbicielem zwierząt. Szczególnie koni i psów. Rozmawiając, przechodzimy do ogrodu. Rzucamy okiem na dom. Na jednej z ścian wisi ascetyczna końska czaszka (jedyna pamiątka po koniu — przyjacielu z czasów wojny). W tejże samej ścianie widnieje nisza. Spowity siatką zielonych zapleśniałych plam leży Satyr. Palcami gładzi tony z kamiennej fujarki. Na kamiennej twarzy widać upojenie i zagadkę. Na ogrodzie porozstawiane posągi. Większość z nich to bogowie helleńscy. O, ta właśnie wysmukła Artemida została znaleziona gdzieś w wiejskim kościołku. Wśród wielkich rozłożystych lip i cichego spokoju — kobiety modliły się do niej i całowały z nabożeństwem nogi. Uważały ją za świętego Rafała. Teraz Artemis stoi samotna, nie oddają jej nieustannych hołdów. Czasem tylko patrzą na nią ciemne bronzowe oczy. Na powierzchni czerwonych basenów pędzą żywot wyspiarski olbrzymy — liście lilij wodnych. Nie kwitną jeszcze. Czekają lata. Ogród cały to piaskowce i granity. Kamienie obsypane kolorami kwiatów. Kwiaty są w setkach odmian. Rodzime — polskie, alpejskie i z dalekich Chin...

Dziękuję. Żegnamy się. Wychodzę. Żegna mnie kamienne, smutne pozdrowienie fauna. Żegnają mnie Angory, prężąc się rozkosznie pod złoto-miedzianemi promieniami zachodu.

Z wyrazem zdaje się patrzeć ascetyczna czaszka końska...

Zamykam za sobą furtę. Mijam potężne okute bramy. Odgrzebane gdzieś na wioskowych cmentarzach w cieniu białych, rozełkanych brzóz. — Cmentarne bramy...

A przecież tam — tam jest Człowiek!

STANISŁAW KOWALEWSKI

KRÓLEWSKA AKADEMJA WŁOSKA

Otwierając uroczyście Królewską Akademję Włoską, Mussolini rzekł: „Instytucja ta powstaje nazajutrz po dwóch wydarzeniach, których przeznaczeniem jest olbrzymi wpływ na życie i na ducha narodu: po zwycięskiej wojnie i po rewolucji faszystowskiej. Akademja Włoska jest jednem z najwyższych i najwięcej znaczących następstw tych wydarzeń. Powstaje bowiem w chwili, kiedy rytm współczesnej cywilizacji zdaje się zaostrzać przy huku maszyn; w chwili, kiedy zwyrodnienie ducha zdaje się skierowywać postęp ku zdobyczom natury materjalnej".

Nie było dotychczas we Włoszech instytucji tego rodzaju: istnieją od paru wieków akademje, jak *Accademia dei Lincei*, albo *Accademia de l'Arcadia*, ale żadna z nich nie zajmuje się wiedzą ludzką w całej rozciągłości i przejawami ducha o charakterze ogólnoludzkim i narodowym zarazem.

Królewska Akademja Italska, otwarta oficjalnie 28 października 1929 roku, w dzień rocznicy „marszu na Rzym", obejmuje cztery dziedziny: 1) nauki moralne i historyczne, 2) nauki fizyczne, matematyczne i przyrodnicze, 3) literatura i 4) sztuka.

Siedzibą tej Instytucji jest piękna *villa Farnesina*, położona przy starej ulicy Lungara, między Janiculum a Tybrem, nieporównany zabytek Odrodzenia, w którym Rafael, Perutti, Sodoma, del Piombo unieśmiertelnili swój genjusz.

Jaki jest program działalności Akademji? Artykuł 2 statutu objaśnia: „Królewska Akademja Italska ma popierać i harmonizować włoski ruch intelektualny na polu nauki, literatury i sztuki, jak również dbać o zachowanie ich charakteru narodowego, zgodnie z duchem i z tradycjami rasy, aby pobudzić jego ekspansję i wpływ poza granice Państwa... podejmuje się badania i dyskusyj nad najważniejszemi problemami z wszelkich dziedzin, wydawnictwa sprawozdań, i komunikatów, przedstawionych Akademji i uznanych przez nią za godne wydrukowania; popiera i kieruje badaniami ważniejszych rękopisów i druków, znajdujących się w bibljotekach i archiwach włoskich lub zagranicznych, a które dotyczą historji myśli i kultury włoskiej; zajmuje się rozdzielaniem nagród, tworzeniem stypendjów, tak wewnętrznych jak i na wyjazd zagranicę, tworzeniem i administrowaniem funduszów, przeznaczonych na nagrody za prace naukowe, literackie i artystyczne".

Akademja stanowi osobę prawną i posiada autonomję administracyjną pod opieką państwa; opiekę wykonywa Minister Oświaty. Każda z czterech sekcyj Akademji składa się z 15 członków, mianowanych dekretem królewskim. Akademja proponuje

trzech kandydatów na każde wolne miejsce; szef Rządu, w porozumieniu z Ministrem Oświaty, wybiera kandydata i przedstawia do zatwierdzenia Królowi.

Akademja nie posiada członków nadzwyczajnych ani członków-korespondentów włoskich ani zagranicznych.

Prezesem Akademji jest Guglielmo Marconi, który nosi tę godność po Tommaso Tittoni, pierwszym prezesie, dyplomacie i prezydencie senatu. O Marconim zbyteczne jest mówić, zbyt dobrze znany jest w Polsce, jak w całym kulturalnym świecie. U jego boku, w sekcji matematyczno-przyrodniczej znajdują się takie osobistości jak Vallauri, profesor elektrotechniki w Turynie, wiceprezes tej sekcji; Bottazzi, fizjolog, gen. Crocco, autor ciekawych wynalazków na polu lotnictwa, de Blasi, higjenista, Dainelli, geolog i geograf, badacz głębi Azji, Giordani, profesor elektrochemji w Neapolu, Guidi, zasłużony fizyk, Parravano, chemik, Pirotta, botanik i senjor Akademików, gdyż liczy obecnie ponad lat 80; Severi, prof. rachunku różniczkowego, który wybił się we wszystkich dziedzinach czystej matematyki; Fermi, znakomity fizyk, najmłodszy wśród Akademików, mianowany w r. 1929, kiedy miał zaledwie 28 lat (jest sekretarzem sekcji).

Prof. Gioacchino Volpe, który należy do sekcji nauk moralnych i historycznych jest generalnym sekretarzem Akademji. Dodać wypada, że Volpe jest prezesem Towarzystwa Kulturalnego Włosko-Polskiego w Rzymie, które roztacza od lat kilku swą intensywną działalność. Filozof Orestano, o którym wiele mówi się w ostatnich latach z powodu jego ostrej polemiki z Gentilem, jest sekretarzem sekcji nauk moralnych i historycznych; Anzilotti, prof. prawa międzynarodowego zabiera głos we wszystkich kwestjach, dotyczących jego specjalności; Benini reprezentuje statystykę, b. minister skarbu de Stefani — ekonomję i finanse, także i Jannacone; Coppola, jeden z twórców nacjonalistycznego ruchu włoskiego, to wybitna postać w historji Faszyzmu; należą tu jeszcze: historyk i polityk Luzio; Nallino, specjalista od zagadnień muzułmańskich, Paribene, znakomity archeolog, Riccobono, jeden z najwybitniejszych profesorów prawa rzymskiego.

Sekcja literatury jest może najważniejszą ze względu na swój wpływ na ruch umysłowy we Włoszech i obejmuje przedstawicieli najrozbieżniejszych kierunków na polu literatury: Panzini, powieściopisarz i stylista nieprzeciętnej miary, Ugo Ojetti, pisarz i wybitny krytyk literacki, poeta Novaro — a obok nich futurysta Marinetti, który zawsze lekceważył akademję, ale w tej, największej i najbardziej reprezentacyjnej, zdaje się, że czuje się nienajgorzej. Formichi, wiceprezes Akademji, zajmuje się literaturą współczesną, będąc równocześnie badaczem literatur wschodnich i profesorem sanskrytu, podobnie jak Tucci, Farinelli i Pavolini — lingwista, znawca literatur obcych, m. in. i polskiej, tłumacz *Anhellego*. Do sekcji tej należy Pirandello, nagrodzony uznaniem w kraju, zanim został laureatem Nobla i sławą światową; Bontempelli, powieściopisarz; Romagnoli, hellenista; Bertoni, przedstawiciel romanistyki, znakomity znawca romańskich literatur średniowiecznych, mianowany przed kilku tygodniami członkiem Polskiej Akademji Umiejętności. Poezję gwarową reprezentują w Akademji di Giacono, neapolitańczyk, i Pascarello, rzymianin.



Villa Farnesina w Rzymie.

W sekcji Sztuk Pięknych znajdujemy muzyków znanych, jak Mascagni, autor *Cavalleria Rusticana*, jak mons. Perosi i Respighi. Do tejże sekcji należy trzech architektów: Piacentini, Bazzani i Brasini. Z malarzy i rzeźbiarzy do Akademji weszli: Canonica, Selva, Romanelli, Ferrazzi i Carena.

„Wśród Akademików — powiedział Mussolini — są osobistości różne pochodzeniem, usposobieniem, szkołą. Jedni przedstawiają jakąś określoną epokę; inni — epokę następującą po niej, w teraźniejszości lub w przyszłości. Akademja jest z natury swej eklektyczną i nie może funkcjonować *unisono;* są tu reprezentowane tradycje — pewność teraźniejszości i objetnice przyszłości".

Akademja Włoska zajmuje się m. in. podziałem nagród *(premi d'incoraggiamento)*, pochodzących z funduszu praw autorskich, który dochodzi do miljona lirów rocznie. Akademja rozpatruje corocznie setki podań, dołączonych do prac drukowanych i rękopisów. Przed sąd Akademji dostaje się ogromna część całej włoskiej twórczości naukowej, literackiej i artystycznej: otrzymują nagrody i — nieraz — możność wydania swoich prac lub kontynuowania studjów — autorzy i artyści często młodzi, nieznani i nie mający innego poparcia prócz własnych zdolności. Jest to praca nietylko olbrzymia i wymagająca wielkiej sumienności, nakładu sił i czasu poszczególnych komisyj — ale i nadzwyczaj odpowiedzialna, wobec tego, że zależy od niej los wielu młodych talentów i młodych naukowców.

Akademja rozporządza również kilku fundacjami. Wśród nich najznaczniejszą jest fundacja im. Volty, posiadająca 10 miljonów lirów, ofiarowanych przez Włoskie Towarzystwo Elektryczności im. Edisona.

Połowa procentów tego kapitału jest przeznaczona na stypendja, na podróże naukowe, na misje wysyłane zagranicę dla celów naukowych, druga zaś połowa idzie na coroczny kongres uczonych, mający na celu omówienie najważniejszych problemów naukowych i aktualnych. Kongresy te urządzane są kolejno przez wszystkie sekcje Akademji. Ostatni kongres był zorganizowany przez sekcję literacką i debatował nad zagadnieniami współczesnego teatru. Poruszono tu zarówno kwestję repertuaru, jak i potrzeb obecnego społeczeństwa, omawiano przytem reżyserję, dekoracje i architekturę teatralną. Problemy, poddane pod dyskusję najwybitniejszych przedstawicieli teatru całego świata, były snadź bardzo żywotne, gdyż kongres odbił się głośnem echem w całej prasie zagranicznej, gdzie kontynuowano nawet dyskusje, rozpoczęte w Rzymie.

Tak więc Akademja przejawia swoją młodość i żywotność, unikając rutyny i skostnienia, które grożą każdej jednostce i każdej instytucji, która nie umie dostosować się do współczesności i wyczuć zainteresowań otaczającego ją społeczeństwa.

EGISTO DE ANDREIS

WYSTAWA UCZNIÓW AKADEMJI SZTUK PIĘKNYCH W WARSZAWIE

Na zeszłorocznym kongresie weneckim Międzynarodowego Instytutu Współpracy Intelektualnej — namiętnie dyskutowano na temat reformy szkolnictwa artystycznego. Konkluzyj wprawdzie żadnych nie powzięto, bardzo jednak były charakterystyczne liczne ataki na zasadę istnienia szkół i Akademij Sztuk Pięknych. Argumentowano różnorodnie. Wysuwano obawy, że placówki te są szkodliwym hamulcem dla rozwoju wybitniejszych talentów. Obawy te są tem częstsze, że zwykle ma się na widoku rozkwit genjusza, a nie stworzenie szerokiego i bogatego ruchu zbiorowego, który jest zresztą, jak wiemy z historji, najlepszym terenem na jakim mogą zjawiać się wyjątkowe natury. Wysuwano też w debatach inne, bardziej może rzeczowe, zarzuty. Mówiono, że nauczanie w Akademjach ogranicza się do ćwiczeń, że nie daje ono żywej, aktualnej techniki artystycznej, ale coś skodyfikowanego, co w życiowem zastosowaniu może być wątpliwe. Stawano też gorąco w obronie podniesienia godności rzemiosła, niedocenianego zwykle przez Akademje. Jak wiemy, często dziś przeciwstawia się systemowi akademickiemu — średniowieczny obyczaj terminowania w pracowni doświadczonego mistrza, obyczaj wyrosły z głębokiej skromności i czci dla rzemiosła i z bezpośredniego, realnego kontaktu sztuki z życiem. Na weneckim kongresie Tomasz Mann kategorycznie stwierdził, że starodawne warunki bardziej były zbawienne dla sztuki i artystów niż warunki nowoczesne, gdzie życie młodego plastyka zaczyna się od emancypacji własnego „ja", od swobody i suwerenności.

P R A W D A

Oskarżony o fałszowanie weksli i o namowę chorej żony do samobójstwa, trzydziestosześcioletni Ignacy Makkiewicz, urzędnik banku dyskontowego, szczupły szpakowaty brunet, siedział na ławie i, kurczowo trzymając się poręczy, z rosnącem zdumieniem przysłuchiwał się zeznaniom świadków. Był to drugi dzień rozprawy, i poprzez salę sądową mieli przewinąć się świadkowie oskarżenia i obrony, których na wczorajszem posiedzeniu sąd nie zdążył przesłuchać.

Jeszcze poprzedniego dnia oskarżony przekonał się, że prawda ludzkich stosunków jest nieporównanie straszniejsza od ewentualnego wyroku. Właśnie tej prawdy słuchał teraz z zapartym oddechem, straciwszy zupełnie chęć samoobrony i przejęty wyłącznie rzeczami, jak wyrażał się adwokat, postronnemi. Ale oskarżony wiedział, że były to rzeczy ważne, niemoralne i budzące zgrozę.

O parę kroków przed nim, twarzą do trybunału, stał wysoki mężczyzna w szarem sportowem ubraniu i nerwowo poruszał łokciami. Był to jego dobry przyjaciel, Kaziek Waśniewski, powołany obecnie na świadka przez stronę skarżącą.

— No, niech świadek nam powie, co wie o całej sprawie — rzekł z miękkim kresowym akcentem przewodniczący i strzepnął z brody białą niteczkę.

— Proszę pana prezesa, do zeszłorocznych zeznań... to znaczy... w czasie przesłuchania mnie przez sędziego śledczego... to znaczy do tamtych zeznań nic nowego nie umiem — cicho, szybko i lękliwie powiedział Waśniewski.

Prokurator, młody otyły człowiek o orlim nosie, przestał rysować profil oskarżonego i z rozdrażnieniem podniósł głowę.

— Możeby świadek zechciał zeznawać trochę głośniej — poprosił.

— Nie prosimy świadka, aby dodawał do zeznań coś nowego, lecz chcemy żeby ponownie nam opowiedział, co o sprawie pamięta — śpiewnie odezwał się przewodniczący. — Zrozumiał świadek?

Waśniewski chrząknął i szarpnął łokciami.

— Proszę pana prezesa, poznałem Makkiewicza sześć lat temu w Grodnie. Odrazu zwróciłem uwagę na jego wystawny tryb życia. Wydało mi się podejrzane: skąd urzędnik bankowy może mieć tyle pieniędzy? Stale przesiadywał po dancingach i wszystkim stawiał. Zapytałem go nawet kiedyś: „Ignasiu, skąd masz pieniądze?" Odpowiedział, że pomaga mu szwagier, bo ma duży majątek w Lubelszczyźnie. Ale nie uwierzyłem i postanowiłem to sprawdzić.

Oskarżony gwałtownie poruszył się na ławie i zmienił pozycję głowy. Wskutek tego prokurator mógł go teraz rysować tylko *en face*. Świadek posłyszał ruch na ławie oskarżonych, ale się nie odwrócił.

— Potem w Warszawie spotykałem się z Makkiewiczem dość często i bywałem u nich — mówił. — Makkiewicz uważał mnie nawet za swego przyjaciela, bo opowiadał o swoich kłopotach i skarżył się, że żona stale choruje. Ale on mi się nigdy nie podobał... nie miałem zaufania do... to znaczy, było w nim coś odpychającego. Zanudzał mnie ciągłemi skargami, aż zacząłem go wkońcu unikać. Kiedy zaś przy mnie zwracał dług żydowi, odrazu pomyślałem sobie, że weksel napewno sfałszowany. Zresztą przedtem, proszę pana prezesa, dowiedziałem się już o tym szwagrze i wyjaśniłem, że całkiem nie jest w świetnem położeniu i napewnoby nie chciał mu pomagać...

„Świnia!" pomyślał oskarżony, „co go to mogło obchodzić! Poco miał się dowiadywać!" Pochylił się do ucha obrońcy i chciał mu coś powiedzieć, ale obrońca przyłożył palec do ust, wstał i bezszelestnym, skradającym się krokiem zbliżył się do świadka.

— Czy nie przypomina sobie świadek pewnego faktu? — zapytał, zacierając ręce i wykrzywiając usta w demonicznym, jak mniemał, uśmiechu. — Mianowicie, czy nie pożyczał świadek od oskarżonego pieniędzy?

Waśniewski spojrzał tępo; odrazu można było poznać, że świadomie nadaje swej twarzy głupkowaty, bezmyślny wyraz.

— Nie rozumiem... mmm... to znaczy... nie przypominam sobie — wyseplenił.

„Dwa razy po pięćset, kiedy nie miał zaco wyjechać na urlop" pomyślał oskarżony. Zrobiło mu się zimno i uczuł przenikliwy strach, tak dobrze znany każdemu, kto choć raz w życiu zetknął się twarz w twarz z prawdą. Przypomniał sobie jednocześnie, jak w restauracjach płacił rachunki Waśniewskiego, jak Waśniewski opowiadał mu o swem życiu, jak wreszcie zapewniał o przyjaźni. Ale to n i e b y ł a p r a w d a. Prawdą było, że Waśniewski nigdy nie miał do niego zaufania, że czuł w nim coś odpychającego, że sprawdzał przez znajomych, czy rzeczywiście szwagier mu pomaga. „Jakie to wstrętne!" pomyślał. Kiedy Waśniewski odchodził, chciał przylapać jego wzrok, i wychylił się poprzez zagrodzenie, lecz Waśniewski przeszedł nie patrząc. Natomiast woźny wprowadził na salę następnego świadka.

Był to Piotr Krocinek, buchalter banku dyskontowego, starszy kolega oskarżonego. Odświętnie ubrany, w czarnym tużurku i wysokim kołnierzyku, mówił z niezwykłą powagą, najwidoczniej przejmując się doniosłemi obowiązkami świadka.

— Księgowość prowadzona była przez oskarżonego zupełnie poprawnie — zaczął donośnie i smakowicie — nie dowiedzione przynajmniej, by popełnił — przepraszam wysoki sąd — jakąkolwiek mistyfikację buchalteryjną. Ale natomiast oskarżony przychodzi do mnie pewnego dnia i powiada: „Czuję, że zbliża się niebezpieczeństwo. Szukam pieniędzy, bo muszę wycofać z obiegu czyjeś weksle. W przeciwnym razie będzie krucho!"

— Więc Makkiewicz, czując że pali mu się ziemia pod nogami, chciał, by go pan ratował? — zapytał przewodniczący. Białą niteczkę, którą wyłapał w brodzie, skręcał obecnie w malutką kulkę.

— Proszę wysokiego sądu! — zawołał z goryczą świadek — zdolny jestem ratować z biedy kolegę, ale ktoby ratował fałszywego kłamcę?

Na ławie oskarżonych rozległo się skrzypnięcie, nikt jednak nie zwrócił na to uwagi.

— Mam zaszczyt zakomunikować wysokiemu sądowi naprzykład taki fakt — mówił buchalter. — Oskarżony Makkiewicz twierdził, że nazwisko jego pisze się przez dwa „k", kiedy wogóle taka rodzina Makkiewiczów nie istnieje. Osobiście zadałem sobie dużo fatygi, aby sprawdzić po różnych słownikach... Komu to było potrzebne! Poprostu przez to podwójne „k" chciał poniżyć kolegów. Fałsz, proszę wysokiego sądu! W jego nieobecności myśmy z kolegami nie nazywali go inaczej jak „panie hlaga"!

— Proszę łaskawie stwierdzić — podniósł się obrońca — że we wszystkich papierach mego klienta, począwszy od metryki, w nazwisku figuruje dwa „k".

— No, to nie ma znaczenia — przeciągle przerwał przewodniczący. — Niech świadek streszcza się i mówi fakty.

Oskarżony przymknął oczy. Zobaczył pokój biurowy na pierwszem piętrze banku, przez który zawsze musiał przechodzić, ilekroć wzywano go do dyrektora. Przy wysokim stole koło okna siedział stary buchalter Krocinek i na powitanie wyciągał

Jako zdecydowany zwolennik nawrotu do średniowiecznej praktyki „terminowania“ wystąpił w Wenecji — Severini, znakomity malarz włoski. Trzeba jednak pamiętać, że Włochy są krajem obarczonym niezwykłym ciężarem kultury i tradycji plastycznej, a jednocześnie bardzo żywotnym i organicznie łaknącym świeżej strawy artystycznej. Ta nieustanna żywotność wymagań, jakie Włochy stawiają sztuce, sprawia, że wymagania szkolne, ujęte w laboratoryjny system ćwiczeń, mogą rzeczywiście być czemś teoretycznem, co nie może nadążyć za biegiem życia. Podobna sytuacja jest z pewnością i w innych krajach Zachodu, nasyconych kulturą artystyczną. Jednakże tak nie jest napewno u nas. O tem muszą pomyśleć rodzimi rewolucjoniści, zamierzający burzyć Akademje Sztuk Pięknych.

Plastyka nasza jest jeszcze bardzo nieporadna. Sprzyjającej atmosfery — życie jej dotychczas nie daje. Kraj nasz właściwie nie posiada tradycji artystycznej. Kultura plastyczna musi przez to kuleć, tem bardziej, że rozwój i charakter sztuki europejskiej znany jest dotychczas tylko nielicznym grupom. Są to stosunki diametralnie różne od tego, co obserwujemy np. we Włoszech. W obecnym stanie naszej sztuki — sprawą kardynalną jest rozszerzenie i pogłębienie kultury artystycznej. Jednym ze środków najbardziej elementarnych wydaje się obowiązkowe szkolenie adeptów plastyki w Akademjach. Rozproszenie uczniów po pracowniach „mistrzów“ jest w naszych warunkach — nie do pomyślenia. Minimalne bowiem potrzeby naszego życia wobec plastyki — sprawiają, że pracowni, mogących wytworzyć właściwą atmosferę wychowawczą, jest znikoma ilość. Natomiast okres pobytu ucznia w Akademji jest dla niego często jedynym momentem współżycia z żywem środowiskiem artystycznem. Mam tu na myśli tych niezliczonych studentów, których w przyszłości wchłonie — nierozbudowany a przecie ogromny — obszar naszej prowincji.

Jeżeli jednak afirmujemy istnienie w dzisiejszej Polsce Akademij Sztuk Pięknych, nie znaczy to, żebyśmy nie mieli rozmyślać nad ewolucją ich programów. Zagadnienie reformy w tej dziedzinie nigdy zdaje się dostatecznie nie może być podnoszone w konkretny sposób. W ten sposób niezmiernie ważna, zarówno etycznie jak estetycznie, sprawa odrodzenia rzemiosła artystycznego stoi właściwie na martwym punkcie.

Co się zaś tyczy młodej warszawskiej Akademji, to duch reformatorski omija ją zdaleka. Na szczęście mamy tu jednak do czynienia z pewnym organicznym rozwojem, który (aczkolwiek poomacku i bez zdecydowanego, ogólnego planu) — posuwa naprzód sprawę szkolenia polskich artystów. Do optymistycznych refleksyj nastraja bezsprzecznie tegoroczna wystawa prac uczniów tej szkoły. Daje się wyczuć, że jest ona dalszym etapem rozwojowym.

Przypomnijmy sobie pierwsze kilka lat istnienia Akademji. Charakteryzowało je uparte szukanie „stylu“. Czuć w tem wszystkiem było jeszcze dawne tradycje krakowskie. Styl za wszelką cenę. W pracowni Pruszkowskiego — „sztuczna wylęgarnia“ stylu Łukaszowców. W sztuce dekoracyjnej — usiłowania Jastrzębskiego. To sztuczne, laboratoryjne szukanie stylu, dotychczas jeszcze pokutujące w pracowni malarskiej Tichego, — miało w sobie bezsprzecznie coś niedość zdrowego i nieco pretensjonalnego. Nie trzeba bowiem chyba dowodzić, że styl, do którego dziś przecie wszyscy szczerze tęsknimy, nie może wyjść ze szkoły, — która z reguły ma charakter laboratoryjny, — lecz z życia. Owe tendencje „stylotwórcze“, panujące jeszcze niedawno w Akademji, wyzwalały też ambicje uczniów i doprowadzały nieraz do licytacji talentów, a odsuwały szkołę od spraw poważnie rozumianego rzemiosła.

Dziś jednak, po kilkuletniej ewolucji, symptomy zmiany na lepsze są widoczne. Sprawy ornamentu i dekoracji, sprawy mebla i tkaniny wyzwalają się z konwenansu i zdają się zmierzać ku rzeczywistości.

Rok ubiegły zapisał się godnie w historji Akademji, dzięki zorganizowaniu przez prof. Bartłomiejczyka — samodzielnej pracowni grafiki użytkowej. Zasilenie naszego życia artystami pracującymi w tej tak słabo u nas rozwiniętej dziedzinie — jest wartością nawskroś realną. W Akademji dział ten nie miał dotychczas warunków normalnego rozwoju (tak jak do niedawna jeszcze nauczanie liternictwa, dziś świetnie prowadzone przez prof. Lenarta). Nowością nie mniej rzeczową w programie Szkoły jest pracownia rysunku prof. Kamińskiego. Rygorystyczne metody nauczania tego artysty cechuje wprawdzie pewien formalizm, na terenie Akademji jednak mogą one stać się ogromnie pożyteczne.

Grafikę objął po śmierci Skoczylasa — prof. Wyczółkowski. Tegoroczny program obejmował rytownictwo na metalu i litografję (studja nad drzeworytem przypadną na rok przyszły). Pewną swobodę zatem narzucała już w tym roku sama technika, ale i sam Wyczółkowski nie ograniczał niczem prawie swobody uczniów, narzucając tylko mimowoli swoją niezwykłą bezpośredniość w obcowaniu z naturą.

Malarnia prof. Pruszkowskiego dała jak zwykle ogromną liczbę prac, stojących przytem na bardzo różnym poziomie. „Stylotwórstwo“ Łukaszowe już tu, dzięki Bogu, znikło, choć nie bez śladu, straszy bowiem jeszcze w kącie jakiś ostatni Mohikanin zakochany w Gotardzie. Naogół jednak atmosfera tu jest znośna. Nie można mimo to pominąć tego błędu (pokutującego stale w pracowni „Prusza“), jakim jest wyciąganie z niedoświadczonego malarza — maximum jego talentu. Zrównoważenie tego systemu bardzo poważnemi studjami rzemiosła malarskiego — dałoby może rezultaty ciekawsze. Zrównoważenia tego jednak niema. Nie jest bowiem tajemnicą, że nauczanie techniki malarskiej w Akademji warszawskiej — pozostawia wiele do życzenia. W takich warunkach wyzwalanie wysokich ambicyj twórczych w człowieku, który właściwie nie jest jeszcze artystą, — jest napewno niebezpieczne, choć bardzo efektowne i może łatwo doprowadzić później do bolesnych załamań. Drobnym przykładem tego była majowa wystawa w I. P. S.

Rozwój w kierunku wyzwolenia się z konwenansów, który w pracowni „Prusza“ wypowiada się w zrezygnowaniu ze sztucznych poszukiwań stylu, — jest bodajże wyraźniejszy w pracowni prof. Kowarskiego. Jak wiadomo, pracownia ta pławiła się w ciągu ostatnich lat w jakiejś odmianie francuskiego pointylizmu. Na terenie Akademji był to jeszcze jeden dziwaczny „homunculus“ stylowy. Narodził się on może z jakichś niewyżytych tęsknot za impresjonizmem, a może też z chęci przeciwstawienia się stylowi Łukaszowców. Był napewno zjawiskiem nienaturalnem. Nic też dziwnego, że dziś już nie żyje. Pokaz tegoroczny Kowarszczyków ma charakter rzeczowy. Przeważa studjum kolorystyczne kobiecego aktu.

W pracowni prof. Kotarbińskiego nigdy nie zaprzątano się zbytnio problematyką estetyczną. Obecna wystawa wskazuje na to samo, dając przytem szereg poprawnych studjów nad zagadnieniami koloru i światła. Ale jest mimo to w tem wszystkiem pewien oddech życia. Oddechu tego niestety niema już od kilku lat w pracowni malarskiej prof. Tichego. Przykro jest o tem pisać. Mistyczne mroki i światła, stylizacja, echa *fin de siecle* — wszystko to jest zbyt sztuczne, żeby mogło nie zatruć wysiłków kompozycyjnych, któremi męczą się ci biedni malarze.

Bardzo problematyczne rezultaty, osiągane przez prof. Tichego w malarni — równoważą się jednak z wysoką nadwyżką w jego pracowni ceramicznej, która z każdym rokiem daje poważniejsze wyniki. Wystawiono obecnie kilka okazów o przepięknej srebrzystej polewie; legitymują one świetnie rolę Tichego w Akademji.

Rzeźbiarska pracownia prof. Breyera ma już za sobą chlubną tradycję, choć jeszcze nie tak dawno tutaj też błądzono wśród pseudoklasycznych konwenansów i szukano za wszelką cenę kanonów monumentalnego stylu. Z biegiem lat nastąpił lęk przed bezpośredniością realizmu. I to tak dalece, że na dzisiejszej wystawie można znaleźć prace, które wyraźnie odbiegają od dawnej, tępawej nieco, doktryny „rzeźbiarskości“. Jest nawet parę momentów nacechowanych finezją niemal liryczną.

Właściwa pracownia rzeźby monumentalnej, prowadzona obecnie (po Stryjeńskim) przez prof. Pniewskiego, nie osiągnęła jeszcze zdeklarowanego wyrazu. Jest to w znacznej mierze konsekwencja anemicznego stanu, na jaki cierpi w naszem życiu ta dziedzina plastyki. Rzeźba pomnikowa a zwłaszcza architektoniczna jest w Polsce tradycyjnie zaniedbana i niedoceniana. Od ścisłej współpracy architektury i plastyki — bardzo jesteśmy dalecy. A warto pamiętać, że poza granicami naszego kraju jest dziś zgoła inaczej; zwłaszcza we Włoszech i Rosji. Coraz więcej bowiem w Europie jest ludzi, którzy pragną, aby plastyka wyszła poza kredowe koło problemów formy i sprzęgła się, w imię prawdziwej celowości, z organizmem architektury. W Polsce tych ludzi jest mało. Należy do nich poniekąd m. in. prof. Leonard Pękalski, kierownik pracowni malarstwa dekoracyjnego w Akademji. Trudno jest doprawdy krytykować rezultaty tej pracowni, jeśli ma się w pamięci tę nad wyraz skromną pozycję, jaką w naszym kraju zajmuje ścienne malarstwo. Tak czy owak uczniowie prof. Pękalskiego zyskują w Akademji podstawową wiedzę techniczną (biorąc m. in. za teren doświadczeń tynki swojej pracowni). Posługiwanie się zaś kolorem też daje, pod okiem profesora, — pewne wyniki. Na tegorocznym pokazie szczególną uwagę zwraca fryz dekoracyjny *(sgraffito)* o formach mocno geometryzowanych.

Inne prace uczniów prof. Pękalskiego, choć może nie bardzo wysokiej klasy, — przedstawiają, w każdym razie, materjał godny głębszego zastanowienia się nad zagadnieniami monumentalnej polichromji, zagadnieniami, które napewno są bardziej na czasie niż zaplątane dróżki malarstwa sztalugowego.

STANISŁAW ROGOYSKI

obie ręce: „Jak się masz, Ignasiu?“ wołał jowialnie i patrzył przez okulary szczeremi, błękitnemi oczami. Potem następowały poklepywania po ramieniu, przyjazne wykrzykniki w rodzaju „lubię cię, bracie!“ i mrugnięcia w kierunku szafy, gdzie między skoroszytami stała butelka wiśniówki. Ale to nie było prawdą! Prawdą natomiast było, że wraz z innymi w jego nieobecności, nazywał go „panem blagą“, że podejrzewał go o fałsz, że szperał po słownikach, aby ustalić, czy rzeczywiście nazwisko Makkiewiczów pisze się przez dwa „k“. „Przecież każdy z nich mnie szpiegował!“ pomyślał oskarżony w osłupieniu. Stał wobec nowego wstrząsającego odkrycia: każdy człowiek był szpiclem! Przynajmniej raz w życiu!... I znowu oskarżonego ogarnęło przeraźliwe zimno. Pochylił się naprzód i usiłował przyłapać spojrzenie wychodzącego Krocinka, lecz bezskutecznie.

Na następnego natomiast świadka spojrzał z ciekawością, poniekąd nawet ubawiony. Był to więzień, doliniarz Wacek Maca, który jeszcze w więzieniu śledczem wyświadczył mu kilka przysług, zaco oskarżony dzielił się z nim papierosami.

Doliniarz Maca zerknął ukradkiem na ławę oskarżonych, potem zgiął się służalczo i wykrzyknął:

— Proszę szanownej sprawiedliwości, znam całą sprawę nawylot i mógłbym wszystkie potrzebne okoliczności przytoczyć względem tego wymoczka!

— Trzeba liczyć się ze słowami — przerwał z wyrzutem przewodniczący, a prokurator z niezadowoleniem pokiwał głową, i wziął trzeci arkusz papieru. Oskarżony bowiem pozował bardzo źle. W tej chwili naprzykład znowu zmienił pozycję i siedział z rozwartemi szeroko ustami i wybałuszywszy oczy.

— Ośmielę się przeprosić szanowną sprawiedliwość za to nieoświecone słowo, ale my w celi inaczej nie nazywaliśmy Makkiewicza, z powodu jego natury... — i doliniarz Maca ukłonił się. — Przysiąc mogę na świętą ewangelję, że słyszałem na własne uszy, że ta... że ten Makkiewicz mówił do żony, kiedy przyniosła mu wałówkę: „Oj, kobieto, stała się wsypa!“ Jak Boga kocham, że tak powiedział.

Oskarżony szepnął coś do ucha obrońcy, obrońca wskoczył i, zjadliwie uśmiechając się, znowu wyszedł na środek sali.

— Proszę powiedzieć sądowi, czy świadek... korzystał z życzliwej dobroci mego klienta? — rzekł zjadliwie. — Czy nie traktowano świadka jako nieszczęśliwego człowieka, jako przypadkowego towarzysza niedoli? Proszę naprzykład powiedzieć, czy dużo papierosów otrzymywał świadek w prezencie od mego klienta? Proszę o tem pomyśleć i powiedzieć szczerze!...

Doliniarz Maca z oburzeniem mlasnął wargami, przyczem rozległ się dźwięk przypominający głośną czkawkę. Potem walnął w pierś pięścią.

— Melduję szanownej sprawiedliwości, że jestem niepalący!

Oskarżony zerwał się z ławy. Twarz mu nabrzmiała i żylaste węzły wystąpiły na szpakowatych skroniach. Przewodniczący, wokanci, prokurator i obrońca poruszyli się i spojrzeli na niego z niepokojem. „Nie trzeba, nie trzeba, nie trzeba, nie trzeba!“ zaturkotał jak młynek obrońca i począł dawać mu rozpaczliwe znaki. Węchem adwokackim wyczuł niebezpieczną chwilę. „Ajajaj“ pomyślał „psychologiczne załamanie się!“ Ale na szczęście oskarżony oprzytomniał. — Nic, nic, przepraszam... — wybełkotał, i obrońca głęboko westchnął. Natomiast prokurator z gniewem odłożył ołówek i, podparłszy głowę rękami, ponuro, nieruchomo patrzył oskarżonemu w twarz. Chciał go zahypnotyzować. Skupiony i rozkazujący myślał wkółko: „otwórz usta, otwórz usta!“ Szło o to, że trzeci szkic był najbardziej udany, ale właśnie w chwili, kiedy miał wykończyć dolną wargę, oskarżony nie wiedzieć czemu zerwał się z miejsca, potem usiadł i, jak na złość, zamknął usta.

Tymczasem na salę wprowadzono nowego świadka. W zielonej czapeczce, w zielonym płaszczu, młoda kobieta najwidoczniej czuła się bardzo nieswojo; kroki stawiała niepewne, głowę miała pochyloną na pierś w szczerem zakłopotaniu.

— Pani Felicja Gnarowa? — zapytał przewodniczący.

— Nie... — odrzekła zaledwie słyszalnym szeptem. Pochyliła głowę jeszcze niżej, a ramiona jej zaczęły się trząść.

Wokanci i przewodniczący spojrzeli po sobie, potem przewodniczący bardzo zdziwiony, zapytał:

— Jakto nie? Nie jest pani Felicją Gnarową? Któż pani w takim razie jest?

— Powiedziałam: nie, chociaż chciałam powiedzieć: tak! — odszepnęła, bliska płaczu.

— Aha! — zawołał prokurator i podniósł się tryumfująco. Świadka obrony można łatwo wykończyć. — Czy to się często pani zdarza, mówić: nie, zamiast tak? — zaczął, ale przewodniczący zrobił wstrzymujący ruch ręką, jakby chciał powiedzieć: „daj pan spokój tej kobiecinie!“

— Proszę nam spokojnie opowiedzieć wszystko — przerwał miękko.

„Czyżby mnie kochała?“ pomyślał oskarżony. Bo jak inaczej mógł sobie wytłumaczyć łzy w oczach i trzęsące się ramiona? Przypomniał sobie pewien wieczór, kiedy odprowadzał ją do domu. Księżyc, blady i erotyczny, biegł na spotkanie taksówce, pachniało kwitnącym bzem, oskarżony wziął panią Felicję za rękę, pani Felicja rękę szybko cofnęła. Niezawodnym instynktem męskim odgadł prawdziwą przyczynę tego odruchu, zrozumiał go jako komplement, jako rodzaj negatywnych oświadczyn. Dlatego bardzo wzruszony, ze ściśniętem gardłem, rzekł na pożegnanie: „Czy zdaje sobie pani sprawę, że zbyt szybko cofnąć rękę z uścisku, oznacza to samo, co nie cofnąć jej wcale?“ Pani Felicja udała niezrozumienie, milcząc szła po schodach. Oskarżony wiedział z całą pewnością, że w tej chwili mógł objąć ją bez żadnego słowa i przytulić, lecz tego nie uczynił, onieśmielony. Jeszcze Casanova mówił, że tylko mała namiętność czyni mężczyznę odważnym, wielka — obezwładnia i onieśmiela. Nie podlegało jednak kwestji, że pani Felicja czuła to samo, co on, ale jak to miał stwierdzić? Zresztą...

O jakżeż piękną zdolnością obdarzył Bóg człowieka! Wyczuwać i rozumieć wszystko bez słów! Móc nagle przestać być sobą, wchłonąć w siebie cudzą duszę, czuć i myśleć jak ona! „Tak, tak, wiem napewno!“ pomyślał „cofnęła się, bo mnie kochała!“

— Byłam przyjaciółką pani Makkiewiczowej — mówiła szeptem, zawstydzona, prawie łkając, a oskarżony słuchał jej, niczem cudownego śpiewu. — Przyglądałam się ich domowemu życiu... O, nie byli szczęśliwi! Pani Makkiewiczowa nie miała nigdy pieniędzy na kurację, wciąż mówiła mi, że chce skończyć samobójstwem, i że nawet mąż jej... ten pan do tego namawia. Nie mogłam zrozumieć, dlaczego wyszła za niego? Może to śmieszne, ale my kobiety zawsze czujemy intuicyjnie... Ja zawsze czuję, z jakim człowiekiem mam do czynienia... Naprzykład temu panu nieprzyjemnie było mi nawet podawać rękę, bo miał taką mokrą dłoń, że się brzydziłam...

Za rozwartemi oknami, w tumanach miejskiego kurzu, ciężką kulą pławiło się letnie słońce. Mimo to ręce i nogi oskarżonego marzły jak w zimie. Od prawdy bił przeraźliwy chłód. Oskarżony, dygocąc, zawołał skostniałym palcem policjanta i poprosił o szklankę wody. Potem przez cały czas rozprawy siedział obojętny i senny.

MICHAŁ CHOROMAŃSKI

HRABINA MARKIEWICZOWA*

W walce o niepodległość Irlandji żadna kobieta nie dała tylu dowodów wojskowej i cywilnej odwagi, bezbrzeżnej ofiarności i śmiałości ryzykownych przedsięwzięć, co Konstancja Markiewiczowa, z domu Gore Booth. Więziona wiele razy w różnych więzieniach od 1916 do 1923 r., skazana na śmierć za czynny udział w powstaniu, potem jako pierwsza kobieta wybrana do parlamentu niepodległej Irlandji, została ministrem pracy w pierwszym irlandzkim rządzie republikańskim. Gdy umarła w r. 1927, jej pogrzeb był jedną z największych manifestacyj narodowych odrodzonej Irlandji.

Ojciec pani Markiewiczowej był jednym z najzamożniejszych właścicieli ziemskich angielskich w Irlandji, znany z miłosierdzia, lecz obce mu były aspiracje polityczne ludności irlandzkiej. Konstancja i jej młodsza siostra Ewa Gore Booth, znakomita poetka angielska, wyrosły w atmosferze zbytku, bogactwa, świetnych zabaw i wysokiej kultury. Konstancja od dzieciństwa zdradzała nadzwyczajną odwagę na lądzie i na morzu. Miała wielkie zamiłowanie do koni i odznaczała się ryzykownem zwalczaniem wszelkich przeszkód, na wycieczkach konno, lub małą łódką wśród burzy. Miała talent do malarstwa i rzeźby, ale wcześnie zaczęła ją pociągać polityka, i obie siostry przyjmowały udział w demonstracjach na cześć Parnella, ku zgorszeniu konserwatywnych angielskich sąsiadów.

W Londynie Konstancja zapamiętale się bawiła na balach dworskich, podróżowała po Europie i studjowała sztukę w Paryżu. Tu poznała kolegę-artystę, polskiego ziemianina kresowego, Kazimierza Markiewicza, i w 1900 r. poślubiła go. Wówczas spędziła pół roku w jego majątku pod Kijowem, lecz pierwsze i jedyne jej dziecko urodziło się w majątku jej ojca w Irlandji w 1901 r. Wkrótce potem małżonkowie osiedli w Dublinie i dom ich stał się ośrodkiem życia najpierw artystycznego, a potem politycznego.

W 1909 r. Konstancja stworzyła bractwo młodzieży irlandzkiej na wzór skautów angielskich pod nazwą „Fianna“, zobowiązując ich, aby nigdy nie służyli w wojsku angielskiem. W domu Markiewiczów ta młodzież rewolucyjna spotykała pisarzy, malarzy, polityków i przywódców niepodległościowego ruchu. Gdy w 1913 r. lokaut przemysłowców pozbawił pracy dwadzieścia tysięcy ludzi, pani Markiewiczowa zajęła się dostarczeniem doraźnej pomocy i całej ogromnej swej energji użyła, żeby zbierać środki i karmić bezrobotnych. Znali ją i wielbili wszyscy najubożsi mieszkańcy Dublina. Dla nich występowała z powodzeniem w teatrze, grając w sztukach napisanych lub reżyserowanych przez Kazimierza Markiewicza. Jako aktorka niezwykle uzdolniona, szczególniej w rolach bohaterek rewolucyjnych, wywoływała ogromne wrażenie.

Nauczyła się zdumiewająco zmieniać swą powierzchowność, co potem miało jej się przydać, gdy w różnych przebraniach musiała się ukrywać, ścigana przez policję angielską. Umiała doskonale udawać niedołężną staruszkę, proszącą policjantów, aby jej pomogli przejść przez ulicę.

Sama też pisała sztuki teatralne o rewolucyjnych tendencjach, które bywały grywane przez młodzież. W jej domu odbywały się różne tajne zebrania spiskowców. Tam się przygotowywało zbrojne powstanie na Wielkanoc 1916 r., krwawo stłumione przez Anglików. W tem powstaniu Konstancja wzięła zbrojny udział w mundurze, dowodząc jednym z oddziałów. Ale powstańców było zaledwie ośmiuset na dwadzieścia tysięcy żołnierzy angielskich. Więc uroczyście ogłoszona niepodległość trwała niecały tydzień.

Hr. Markiewiczowa była otuchą dla walczących, pielęgniarką dla rannych i uwięzionych. 6 maja 1916 r. została skazana na śmierć. Starania jej siostry, mającej rozległe stosunki w sferach rządowych, spowodowały zamianę kary śmierci na dożywotnie więzienie, z którego jednak nasza bohaterka została, na skutek ogólnej amnestji, uwolniona w czerwcu 1917 r.

Powrót jej do Dublina z więzienia wywołał ogromne manifestacje całej ludności; po tym powrocie Konstancja przyjęła katolicyzm, w poczuciu jedności duchowej z ruchem narodowym irlandzkim. Wkrótce z wolności swej skorzystała dla dalszych wysiłków bohaterskich w walce o niepodległość i przez siedem lat ciągle była narażana na nowe uwięzienia, ale jej drugi raz nie skazywano na śmierć. Walka rządu angielskiego z Irlandją była prowadzona z bezwzględną zaciekłością, aż nareszcie ogromne mocarstwo Wielkiej Brytanji zostało pokonane i musiało uznać niepodległość nikłej Rzeczypospolitej.

W tej walce z potęgą Wielkiej Brytanji Markiewiczowa była nieustraszona do końca i z wielu więzień, w których kolejno ją przetrzymywano, pisywała jawnie lub skrycie listy do siostry i innych przyjaciół.

Obecnie te listy więzienne zostały wydane przez firmę Longmans z wieloma ilustracjami i z obszernym wstępem biograficznym jej dożywotniej przyjaciółki, Esther Roper, oraz z przedmową prezydenta Irlandji de Valera, który o autorce listów pisze: „Jej szczera i prawdziwa miłość ubogich, jej dobroć dla dzieci, jej gotowość do wszelkich ofiar dla sprawy raz uznanej za słuszną, jej prostota serca i bezpośredniość charakteru, mogły być w pełni ocenione tylko przez osobistych przyjaciół i towarzyszy pracy. Dla innych była kobietą, odgrywającą niezwykłą i niepospolitą rolę w życiu publicznem i to mogło wywoływać sprzeczne sądy. Inne kobiety, kochające ubogich jak ona, mogły wybrać powołanie siostry miłosierdzia. Lecz jej prawdziwym żywiołem było życie publiczne i ona to uznawała. Jej entuzjazm, jej energja, jej odwaga czyniły z niej skuteczną przodownicę ludu. Ma ona wielkie zasługi wobec tego ludu i Irlandji. Irlandja tego nie zapomina. Niech jej dzieło trwa. Niech jej dusza odpocznie po prawicy Boga“.



Ewa i Konstancja Gore-Booth.

To zakończenie przedmowy de Valera jest tradycyjnem irlandzkiem życzeniem i błogosławieństwem.

Prasa irlandzka złożyła jednomyślny hołd bohaterce. Jej mąż, którego wojna zatrzymała w Rosji, przybył z synem na pogrzeb. Od niego biografka słyszała, że wbrew rozpowszechnionym plotkom, nigdy nic małżonków nie różniło, i rozłąka ich spowodowana była jedynie przez okoliczności i pracę każdego zosobna — Kazimierza dla Polski, Konstancji dla Irlandji.

Na pogrzebie przemawiał de Valera po irlandzku i po angielsku. Przeszło trzysta tysięcy ludzi uczestniczyło w tym pogrzebie. Przed pogrzebem ciało jej było wystawione w gmachu Rotundy i godzinami dniem i nocą żegnało jej zwłoki przeszło sto tysięcy przyjaciół. Kwiatów zniesiono tyle, że potrzeba było aż ośmiu wozów ciężarowych, aby je przewieźć na cmentarz. Dublin nigdy nie widział tak wielkich hołdów uznania dla czyjejś narodowej zasługi.

Esther Roper przytacza kilka pośmiertnych wzmianek o nieboszczce i mowę pogrzebową Prezydenta Rzeczypospolitej, przyczem wszyscy nazywają hrabinę Markiewiczową *Madame*, jako żonę cudzoziemca—bez dodania nazwiska. Była ona w Dublinie poprostu *Madame*, czyli Panią. W piśmie *Nation* czytamy: „*Madame* umarła na wspólnej sali szpitala najuboższych nędzarzy Dublina. Gdy się pamięta o wygodach i zbytkach, wśród których się urodziła, taka śmierć wyda się żałosną. Ale jeśli wspomnimy jej własny wybór wartości życiowych i odróżnimy te rzeczy, o które istotnie dbała, od tych, które lekceważyła, to uznamy takie zakończenie jej życia za logiczne. Było rzeczą cudowną pozyskanie takiej kobiety dla twardej służby Irlandji. Ona była dziedziczką, przez urodzenie i okoliczności, wszelkich wygód i najwykwintniejszych przyjemności, jakie daje cywilizacja nowoczesnego świata. W młodości słynęła z piękności, ze zręczności na polowaniach, z żywego umysłu i z dowcipu. Gdyby życie sportu i zabaw jej nie wystarczało, miała inny świat przed sobą otwarty, bo jej gorąca i głęboka miłość piękna uczyniła z niej malarkę, podczas gdy siostra jej została poetką. Żyła wesołem życiem artystki w Paryżu i poznała rozkosze umysłowego koleżeństwa i przyjaznego współzawodnictwa w służbie sztuki. Można było się spodziewać, że literackie odrodzenie Irlandji i przygody powstańcze porwą śmiałego ducha artystki. Ale czyż nie należało się obawiać, że długa kolej pozornych niepowodzeń, zgony tragiczne przyjaciół, zubożenie życia, utrata spokoju, rzeczywiste uciążliwości, rzeczywiste niebezpieczeństwa, będą mogły ją zrazić? Czyż nie pożałuje utraconych rozrywek wielkich stolic, powodzeń artystycznych, namiętności polowań? To właśnie się nie zdarzyło. Co innego niż chęć przygód pociągnęło tę kobietę do służby w sprawie Irlandji; w jej życiu nie było zawiłych konfliktów wewnętrznych, wahań, niepewności i żalów. Wszystko zostało uproszczone w niej i zjednoczone przez jedną wyłączną i trwałą namiętność litości i miłości“.

„Ludowi Irlandji poświęciła swe życie, i niczego nie zatrzymała dla siebie. Była to hojność niezmierzona. Jej symbolem są okoliczności śmierci — sala wspólna szpitala bez piękna, bez wygody, ale zarazem bezustanna opieka kochających ją pielęgniarek i modlitwy o jej życie dniem i nocą tłumów, zalegających ulice. Ona była szczęśliwa, nikt o tem wątpić nie może, kto z nią żył i pracował“.

Trumnę nieśli przywódcy ruchu niepodległościowego, a wśród nich de Valera i O'Connor. De Valera w swej mowie pogrzebowej powiedział: „Świat znał ją tylko jako żołnierza Irlandji, ale my znaliśmy ją jako kolegę i towarzysza. Znaliśmy jej dobroć, jej wielkie serce, jej wielką duszę irlandzką i znamy rozmiar poniesionej przez nas straty, której nic nie powetuje. Ze smutkiem ją żegnamy, ale modlimy się do Niebios, żeby wszystko, do czego tęskniła, zostało dokonane“.

Jej listy z więzień i z różnych miejsc, gdzie się ukrywała przed policją, są pełne pogody i radosnej nadziei zwycięstwa. Zdradza ją niezmiernie żywe zainteresowanie losami licznych przyjaciół, o których zapytuje. Często poleca wspomaganie ich. Oto kilka urywków z tych listów:

„Pamiętaj, że mnie wcale nie trapi pobyt w więzieniu, i jeśli z tego wyniknie jaka korzyść dla sprawy, gotowa jestem pozostawać uwięzioną. Mojem jedynem pragnieniem jest być użyteczną w tej długiej, przykrej walce z Anglją. Nic innego nie obchodzi mnie“.

„Pamiętam bajkę o księżniczce, która kazała w swym pałacu zniszczyć zwierciadło, gdy zaczęła się starzeć. Sądzę, że zdradzało to wielki brak zainteresowania życiem. Gdym przez trzy miesiące nie miała zwierciadła i po raz pierwszy ujrzałam swoją zmienioną twarz, ubawiło mnie oglądanie samej siebie jako całkiem niby obcej osoby. Im mniej widziałam swoją twarz, tem więcej mnie ona zaciekawiała, i wcale nie martwiło mnie, że się ona starzeje“.

„Moje kochanie, powtarzam ci, nie niepokój się o mnie. Jestem wesoła i zadowolona i czułabym się małą i marną, gdyby na mnie wcale nie zwrócono uwagi. Jestem cierpliwa i sądzę, że się wszystko dobrze skończy. Dla jednej tylko rzeczy radabym się wydostać, mianowicie, żeby widzieć miny rzekomo przyzwoitych *(respectable)* ludzi, gdy ich spotkam“.

„Często się obawiam, że ty jesteś bardziej nieszczęśliwa niż ja. Ja się czuję spokojną i zadowoloną. Całe moje życie wiodło mnie w dziwny sposób do obecnego położenia. Teraz czuję, że dokonałam tego, do czego się urodziłam. Wielka fala uderzyła o skałę i wszystko co małe upadło na dno spokojnej powierzchni morza“.

W tym samym tonie utrzymują się listy Konstancji przez siedem lat pobytu w różnych więzieniach, od r. 1916 do 1923 z przerwami, w ciągu których przeważnie musiała się ukrywać. Listy te świadczą o duchu ofiarnym i niezłomnym. Dopiero śmierć ukochanej siostry Ewy w 1926 r. złamała Konstancję i już w następnym roku sił jej nie starczyło do zniesienia skutków operacji na ślepą kiszkę.

Po tem nieszczęściu pisała do swej przyjaciółki Esther Roper: „Nie było nikogo, coby do niej był podobny. Ona była czemś cudownem i pięknem, a tak prostem i tak mało mniemała o sobie. Nie sądzę, żeby ona kiedykolwiek zdawała sobie sprawę z tego, czem była dla mnie. Jestem tak przygnębiona, że nie mogę znaleźć wyrazu dla swoich uczuć. Ale jej dobroć zapobiegała pokusom brutalności, a wojna znieczula ludzi. Raz wytrzymałam i uratowałam jednego człowieka od rozstrzelania ze względu na nią“.

„Byłam przerażona, gdym czytała jej książkę o św. Janie, bo wydało mi się, że dokonała dzieła, do którego była przeznaczona, że całe jej zadanie w życiu było skończone i że mogła żyć tylko tak długo, dopóki wielka siła duchowa działała przez nią dla ukończenia dzieła“.

„Ja zawsze wszystko, co robiłam, odnosiłam do niej. O każdym obrazku, który namalowałam, myślałam, jak się jej spodoba, i oczekiwałam chwili, kiedy go jej pokażę. Gdym widziała coś pięknego, myślałam o niej i pragnęłam jej obecności, aby podzielała moje wrażenia“.

„W ostatnich czasach zaczęłam ją czuć i widzieć często. Gdy maluję, wydaje mi się, że ona patrzy na mnie i pomaga mi z chmur. Budzę się rano nagle i czuję jej obecność. Ostatniej niedzieli na mszy, gdym o niej wcale nie myślała, ona mi się nagle ukazała i uśmiechała się z poza pleców odwróconego od ołtarza księdza, i wiem, że to było rzeczywiste i że ona, rzeczywista Ewa, jest zawsze gdzieś blisko. Wiem także i to, że ty to zczasem odczujesz. Tylko dlatego, że tak wiele z nią przestawałaś za życia, odczuwasz brak jej cielesnej obecności i nie możesz się uspokoić. Ale uspokoisz się i odnajdziesz jej duchową obecność zczasem“.

Te listy do Esthery, z którą Ewa przez lata mieszkała, są pięknym pomnikiem siostrzanej miłości. Cała książka o tej przedziwnej Angielce, co polskie nazwisko wsławiła w pokrewnej duchem Irlandji, zasługuje na to, żeby w Polsce była znana i żeby pamięć tej bohaterki była u nas czczona, jak jest czczona w całej Irlandji.

WINCENTY LUTOSŁAWSKI

* COUNTESS MARKIEWICZ: *Prison Letters*. Longmans, 1934.



Konstancja Markiewiczowa z dziećmi.

P O E Z J A

Antologja współczesnej poezji szkolnej. Warszawa 1935. Nakładem „Kuźni Młodych“.

Na początku wieku dwudziestego zyskała sobie prawo obywatelstwa obok sztuki ludowej i całego szeregu „sztuk egzotycznych“ również i sztuka dziecka. Wystawy prac dzieci i młodzieży szkolnej, krajowe i międzynarodowe, cieszą się wśród artystów wielkiem uznaniem, i to nie ze względu na niewątpliwe zresztą swe znaczenie dydaktyczne, ale raczej z powodu wartości czysto plastycznych, przejawiających się w naiwności rysunku, uproszczeniach form lub różnego rodzaju efektach, wynikających z nieporadności dziecka wobec praw perspektywy.

Wydaje mi się, że właśnie analogje z twórczością malarską dzieci i młodzieży skłoniły wydawców do ułożenia antologji współczesnej poezji szkolnej, pierwszego tego rodzaju wydawnictwa w Europie.

Analogje są jednak tylko zewnętrzne. Genjalni młodzieńcy, jak Rimbaud czy Radiguet, zdarzają się niestety w literaturze dużo rzadziej, niż w muzyce. Niema ich też napewno i w tej antologji. Twórczość literacka młodzieży jest z reguły kopją, mniej lub bardziej udatnem naśladownictwem panującej mody pisarskiej. Kilkadziesiąt zebranych w antologji wierszy jest jakby krzywem zwierciadłem współczesnej poezji, reprezentacją „drugiej klasy“ wszystkich szkół poetyckich od *Skamandra* po najbardziej śmiałe osiągnięcia Awangardy.

Aż drażni czasem zewnętrzna poprawność tych młodzieńczych wierszy w połączeniu z zupełną banalnością ich treści; nie wychodzą one poza amorfję sentymentalnych nastrojów erotycznych, krajobrazów, zrzadka przerywanych frazesem o Klimontowie, czy o Legjonach. Oczekiwalibyśmy raczej niezręczności formalnych a zato jakiejś świeżości i bezpośredniości wzruszeń, siły i pasji młodości, niepowstrzymanej uczuciowości. Naprawdę rzecz ma się odwrotnie, są to czasem wiersze zręczne, ale zawsze bardzo blade i nic nie mówiące.

To też, skoro żadne wartości poetyckie nie usprawiedliwiają wydania tej książki, może mieć ona jedynie znaczenie przyczynku czy materjałów dla psychologji wieku dojrzewania. Poza tem jest tylko swojego rodzaju *curiosum* literackiem, no i miłą pamiątką dla zdolniejszych współpracowników *Kuźni Młodych*.

J. KOTT

T E A T R

TEATR POLSKI: *Wyzwolenie* STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO. Inscenizacja i reżyserja Leona Schillera.

Gdy się dziś — po kilku latach, któryś raz z kolei — patrzy na *Wyzwolenie*, nie można nie doznać wstrząsu. Taka w niem tkwi oślepiająca oczywistość, widzialność, namacalność, genjuszu, taka z niego płynie mistyczna, przejmująca chłodem i unosząca w górę komunikacja wielkości. To dzieło najżywiej, najbardziej bezpośrednio aktualne — można powiedzieć: pamflet i persyflaż —, jednocześnie dzieło dziś aż przerażającego jasnowidzenia, dzieło obłąkańca prawdomówności i obłąkańca jednej żarliwej, wszystko przerastającej wizji — zmienia ciągle aspekty, z dnia na dzień staje się trudniejsze, ale ani na chwilę nie przestaje być wielkie, w tem jednem jest nieprzedawniające się, niepodpadające w wątpliwość. I tak jest mimo, iż najoczywiściej widzimy, jak daleko mu do doskonałości. Brunetière przeprowadził gdzieś rozróżnienie między pisarzem poprawnym a pisarzem wielkim. Wyspiański jest wielki, niewątpliwie wielki, rzadko będąc poprawnym, rzadko będąc doskonałym. Przecież partje wierszowe *Wyzwolenia*, z wyjątkiem modlitwy Konrada, są naogół słabe. Przecież akt II-gi poza wszystkiem, poza nieuniknioną tajemniczością wszelkiego wieszczenia, poza hermetycznością wszelkiej antycypacji — jest poprostu nieskontrolowany, nieprzepracowany, nieostateczny, stanowi w tej postaci wyraz twórczej przekory i nonszalancji.

Ten akt właśnie: walka z maskami, dialektyczna rozprawa ze zbiorową duszą polską, z przeciętnością polską — odbrzmiewał na ostatniem przedstawieniu najgłębiej. Działo się to nietylko dlatego, że w szczegółach ten boleśnie natężony głos z przed ćwierci wieku mówi często jakby naszym językiem, o naszych dzisiejszych sprawach, te nasze dzisiejsze sprawy podejmuje i rozwiązuje, nie tylko dlatego, że jedną z masek potrafilibyśmy sprowadzić do zagadnienia rasizmu, w innych potrafilibyśmy wskazać przeczucie teorji elit rządzących Alfreda Pareto i Sorelowskiej koncepcji mitu prowadzącego. Ale jeszcze dla innych, istotniejszych powodów. Poprzez to napięcie wizji, poprzez napięcie przezwyciężającego i realizatorskiego gestu Konrada stawała się obecna — Pamięć Wielka. Tak to przedstawienie stawało się jedyne w scenicznej historji utworu: stawało odtworzeniem dziejów bohatera. Stawało się żałobnem i wzniosłem misterjum — na grobie. Romantyzm Józefa Piłsudskiego jeszcze raz się ujawnił w tej poetyckiej projekcji. Oto zobaczyliśmy, jak był przeczuwany, upragniony, przepowiadany przez poezję. Jak był przez nią zapładniany, jak wyrósłszy z niej, do niej należy — on, bohater rzeczywistości, on, jak Konrad, heroiczny minimalista, on jak Konrad powołujący, prowokujący, podciągający do wielkości, wyznający bezwzględne, sadystyczne okrucieństwo prawdy i bezwzględne, ostateczne poświęcenie.

Nie chcę przez to twierdzić, jakoby *Wyzwolenie* było dramatem o Piłsudskim, a Konrad jego prefiguracją. Sądzić tak byłoby upraszczać i pomniejszać dwa zjawiska olbrzymiej miary i tragicznej komplikacji. Chcę tylko stwierdzić— i w tem nie jestem odosobniony —, że między tem dziełem literatury a dziełem życia Piłsudskiego zachodzi osobliwy, niepowtarzalny stosunek przystawania. On to czuł sam, gdy słuchając drugiego aktu w r. 1918 wychylił się z loży Teatru Polskiego ku scenie, wiążącej jego wizje i jego męki. Rozumiał wtedy, że ta poezja mówiła o nim, nie wiedząc o jego istnieniu, że on tę poezję zuchwale, wyzywająco wizjonerską — zaczynił, także o tem nic wiedząc. Tam pod niebem Krakowa między człowiekiem nieznanym, a człowiekiem skazanym na śmierć latał błyskawicowy prąd bezwiednego porozumienia, rozświetlał perspektywy, które są dla nas ramami powszedniego życia, dotykalną rzeczywistością codzienną. „To, czego chcę, żądam, musi być. Trzeba umieć żądać i wiedzieć czego żądać“: te słowa i aksjomat: „Naród ma prawo być tylko jako

państwo" — są mistyczną wspólnotą ich świętego, błogosławionego obłąkania.

Wobec tego aspektu, narzuconego chwilą, usuwała się wstecz i — rzecz to chyba przypadkowa —teatralnie słabiej wypadła tragedja osobista Wyspiańskiego. A przecież *Wyzwolenie*—jego *Kordjan* i *Beniowski*, wyraz walki literackiej, polemiki o pogląd na świat—jest przedewszystkiem dramatem o sobie. Wyspiański występuje w nim jako „narzędzie i pastwa i ofiara Boża" jak pisze o Hamlecie, pisząc właściwie o sobie i o swojem Konradowem wcieleniu, jako wróżbiarz ponoszący na sobie cały ciężar spełnionej wróżby. W tem ujęciu *Wyzwolenie* jest tragedją własną Wyspiańskiego, jest arcytragedją wszelkiej sztuki i artyzmu. Jest najbardziej desperackim dramatem, będąc najbardziej heroicznym.

*

Inscenizację *Wyzwolenia* powierzono Leonowi Schillerowi. Należy on do pokolenia, które przeżyło Wyspiańskiego, które doznało wstrząsu prapremjery dzieła; dla doznań tej generacji ciekawy dokument stanowią kolejne recenzje Boya aż do ostatniej włącznie. Schiller jest ponadto w pewnym sensie kontynuatorem idej teatralnych autora *Wesela*. Tem ciekawsza była ta inscenizacja. Choć nie można jej poczytać za ostateczny wyraz ambicji artystycznej, jest ona przecież znamienna w swoich założeniach. Schiller pozostał w ramach inscenizacji tradycyjnej, tej, którą widział i którą akceptował Wyspiański. Ogólnie biorąc, sprawa jego tradycji inscenizacyjnej jest zagadnieniem dość skomplikowanem i zasługującem na bardziej szczegółowe rozważenie: z jednej strony Józef Sosnowski rekonstruuje pierwotny kształt *Bolesława Śmiałego* (w niedrukowanej dotąd pracy, sygnalizowanej w r. 1932), z drugiej Zelwerowicz, świadek i uczestnik premjery tego utworu zaprzecza, jakoby cokolwiek w niem działo się z myślą i wolą Wyspiańskiego. W odniesieniu do *Wyzwolenia* sprawa może nie przedstawia tej ostrości.

Schiller, przyjąwszy zasadniczy zarys inscenizacji pierwotnej, nałożywszy sobie ascetycznie to ograniczenie, w jego obrębie poszukiwał możliwości nowych. Całe widowisko steatralizował i zdynamizował. W akcie I-szym wydobył ostry kontur, zgrzytliwy, jaskrawy ton pamfletu i persyflażu, jaki dźwięczy w *Wyzwoleniu*; przecież istnieje tradycja, że maski oznaczały konkretne osoby, nadające wyraz ówczesnemu życiu, przecież nic jest dla nas tajemnicą, że Prymas to Kard. Puzyna, że wśród postaci tego panopticum polskiego chodzą żywi: Lutosławski, Miciński i in. Idąc po tej linji Schiller po szczegóły charakteryzujące odwoływał się do portretów Matejki i Jacka Malczewskiego, nadawał poszczególnym postaciom rysy osób rzeczywistych (Prezes — Tarnowski, Mówca — Miciński). Podobnie poczynał sobie z maskami, mocno je indywidualizując i przez sam styl zewnętrzny pomieszczając w atmosferze, z której wzrosło *Wyzwolenie*. Niektóre postaci, jak Karmazyna i Hołysza, wystylizował na postaci z *Zemsty* (Cześnika i Milczka), co jest zgodne z wskazówką tekstową poety i z ogólną tonacją dzieła, w którem raz po raz nawracają reminiscencje literackie, w którem zjawiają się postaci cudzych utworów od Konrada poczynając, na „niedobitkach z hrabią Henrykiem na czele" kończąc.

Tę charakterystyczność inscenizator narzucił też poszczególnym grupom w polskiej *commedia dell'arte*. Podobnie silnie sprzągł grę całego zespołu w scenie z Harfiarką, uzyskując sugestywną plastyczność dla intencyj poety. Do tego zdynamizowania przyczyniło się silnie zróżnicowane użycie efektów świetlnych, nadużyte tylko może raz jeden na początku widowiska w akcie I-ym. Wogóle jednak pod względem artystycznego wykończenia akt ten górował nad III-im, któremu brakło należytego napięcia. Zawiódł w nim zresztą i sam Osterwa.

Natomiast akt środkowy pozostanie jednym z największych tytułów tego artysty: można tu bez przesady mówić o kongenjalności odtworzenia aktorskiego. Tekst świetnie wyselekcjonowany nabierał takiej siły, takiej plastycznej wyrazistości, takiego ciężaru gatunkowego, że zapadał nieodparcie w mózg, czynił wrażenie fosforescencji. Ale już poczynając od modlitwy, kończącej akt II-gi, Osterwa nie umiał się utrzymać na tej wyżynie. Finał tego aktu — jedno ze szczytnych napięć liryki Wyspiańskiego — wyszedł bezbarwnie, monotonnie, płasko, jakby zmrożony wspaniałą dialektyką scen poprzednich. Akt II-gi, zawierający wielką ale pozbawioną właściwie tonów nowych rozprawę o Genjuszu, nie miał narastającej linji napięcia, nie miał rozładowania, a co gorsza nie miał wyrazistości dykcyjnej. Zawiodła też scena z Erynjami.

Akcent finalny o potężnej dynamice przeciwstawił jej młody, wybijający się aktor Wyrzykowski, recytujący epilog *Wyzwolenia*. W podobnie sugestywny sposób dawał on z ukrycia komentarz poety do zdarzeń i symbolów, zawarty w poetyckich objaśnieniach wierszowych.

Demoniczną, komiczną maskę, przenikliwe hypnotyzujące słowo, posągowy, uroczny gest miał Genjusz Wiercińskiego. Doskonałe, bliskie Wyspiańskiemu wyczucie stylu wykazał Fabisiak (Reżyser), dobrą klasę aktorską Socha, jako Mówca.

Śliwiński zaprojektował dekoracje może nieostateczne ale stwarzające dobre tło dla akcji poetyckiej. W akcie I i II-im trafnie jako punkt szczytowy, górujący nad wszystkiem, umieścił trumnę św. Stanisława, która wróci w *Akropolis* jako „Trumnisko-straszydło" i tam ostatecznie w tej symbolicznej wartości bardzo typowej dla Wyspiańskiego zostanie przezwyciężona. Akt II-gi odbywał się zgodnie z tradycją za kulisami teatru, w myśl koncepcji Schillera, nieuplastycznionej niestety do końca, równolegle z akcją aktu I-go.

Pragnęlibyśmy gorąco, aby to widowisko, pojęte jako hołd, zostało jako hołd trwały. Aby dopracowane, doprowadzone do pełnej czystości artystycznej weszło w skład teatru repertuarowego. Powinno i musi być w nim miejsce na teatr Wyspiańskiego, ten, który reprezentuje przedewszystkiem *Wyzwolenie*, ten, który on sam w książce o Hamlecie określał, jako „Teatr prawdę głoszący, teatr pod opieką tych praw i tych sądów, któremi kieruje ręka Boża", „teatr, gdzie sztuka, dramat, artyzm sądzi".

TYMON TERLECKI

*

TEATR KAMERALNY: *Sprawiedliwość*, sztuka w 4 aktach MARCELINY GRABOWSKIEJ. Reżyserja K. Adwentowicza.

Czy i tej sztuce gwiazda konjunktury już nie świeci? Czy—obce—*Cyankali*, czy *Sprawa Moniki* i inne sztuki Szczepkowskiej nie wyczerpały już ciekawości publiki, tak że już niewiele się zostało innym paniom feministkom? Zawsze mnie bezbożny wewnętrzny śmiech nachodzi, gdy widzę, jak ta lub owa autorka „porusza" „ważne" zagadnienie społeczne. Zaraz wyobrażam sobie to poruszanie plastycznie, coś jak wyrywanie kołków w płocie. I zdaje mi się, że dziś się już nie „porusza" lecz rozstrzyga zagadnienia, już się je przecina tak czy owak.

A jednak sztuka jest niezła, lepsza od swej reputacji. Dlatego niezła, że nie zbyt natrętna. Mówi się tam wprawdzie o szczegółach dotyczących sztucznego poronienia: o skrobance, o naruszeniu ścian macicznych. Ale też tyle tego. Bo zresztą dialog w III i IV akcie płynie takiemi „ogródkami", t. zn. napomknieniami, zatajeniami, że można się dziwić, skąd takie wyrafinowanie u debiutantki. Także ten obrót rzeczy, że coś zasadniczo złego wychodzi w praktyce na dobre (owa „skrobanka" pogarsza stan zdrowia uwięzionej, ale dzięki temu skraca się jej czas kary), jest dość wyrafinowany,—jak również powtórzenie motywów: bohaterka, karana za dzieciobójstwo, znowu popada w tę samą sytuację, jaka ją do dzieciobójstwa doprowadziła.

Ale jeżeli ta sztuka ma być krytyką sprawiedliwości (burżuazyjnej?), to niebardzo przekonywa. Bo np. jakże tu dochodzić zbrodni, jeżeli „kobieta nr. 14" jest tak uparta, że nie chce ani rusz wyjawić, kto ją skrzywdził, i każe się ludziom naokoło domyślać. W ten sposób ciekawy sam przez się motyw charakterologiczny, motyw dziwacznego czy tępego a może szlachetnego uporu, z drugiej strony osłabia ostrość tendencji dramatu. Bo jakże naczelnik więzienia ma zgadnąć, że tym krzywdzicielem był jego własny syn? Za dużo wymaga ta kobieta. I nie tyle krytyką sprawiedliwości wogóle jest utwór, ile oskarżeniem sprawiedliwości męskiej. Autorka chciała zapewne pokazać to co od czasów znanej powieści Iwaszkiewicza nazywamy „zmową mężczyzn". Naczelnik więzienia, bojąc się odpowiedzialności, sam urządza ową skrobankę, a potem prokurator i doktór tuszują całą sprawę. Nie jest to przeprowadzone przekonywająco. Jeżeli kobieta w więzieniu nabawi się—tu jest to słowo chyba na miejscu—nabawi się dziecka, cóż temu winien naczelnik, czy on musi gwarantować cnotę każdej penitencjarki? Przecież Amor gdy dopuści, to i z kija wypuści. Ale co najważniejsze: „zmowa" naczelnika, doktora i prokuratora nie jest typową „zmową mężczyzn". Przecież idzie tylko o uratowanie materjalnej pozycji naczelnika, obarczonego dziećmi, a nie o skrzywdzenie kobiety jako kobiety. Zmowa mężczyzn, ich solidarność w sprawach swojej płci, to całkiem co innego. Tu była tylko zmowa kilku biurokratów.

Autorka skorzystała na końcu z tego grubszego efektu, żeby „kobieta nr. 14" po uwolnieniu rzuciła naczelnikowi w oczy wyznanie: twój syn winien. Chwali się autorce tą wstrzemięźliwość. Tytuł powinien był brzmieć raczej: „Końce w wodę"—wyrażenie parokrotnie użyte w sztuce, ma ono oznaczać tyle co zacieranie śladów, tuszowanie. Pozostaje efekt zakonspirowanej krzywdy,—efekt wcale wybredny.

Adwentowicz w roli naczelnika więzienia, Grywińska w roli „kobiety nr. 14" utrzymali sztukę na wysokim poziomie. Grali charakterystycznie, nie podkreślając tendencyj.

TEATR COMOEDIA: *Bohater naszych czasów (Daubmann)*, widowisko w 7 odsłonach z prologiem LEONA KRUCZKOWSKIEGO, w inscenizacji E. Poredy.

Niejaki Daubmann, Niemiec, były kombatant wojny światowej, już uznany za zabitego, po 15 latach niewoli francuskiej w Tunisie wraca do swego rodzinnego miasteczka Endingen. Tu sławiony jest jako bohater, miejscowa partja narodowo-socjalistyczna używa go jako sztandaru do odgrażania się Francji i marxistom,—aż w końcu „pęka bomba": pokazuje się, że to nie Daubmann, który naprawdę zginął, lecz Hummel, oszust. Więc mistyfikacja. Szewc z Köpenicku czy Rewizor z Petersburga? Szewc był czynnym aranżerem komedji, rewizorowi została komedja narzucona! Hummel jest z gatunku rewizorów. Danej grupie ludzi potrzebna jest taka a taka legenda i taki a taki bohater; gdy go niema, to się go szuka, to się go robi, to się tę rolę komuś narzuca. Bohater może być, że tak powiem, ujemny i dodatni; taki, którego się boją lub nienawidzą—rewizor, lub taki, którego pragną—więc „ein deutscher Krieger". Chodzi o pewien automatyzm psychologiczno-społeczny.

Takie automatyzmy ma każdy naród i każda partja. Wyobrażenie np. „burżuja" jest automatyzmem komunistycznym. Gdyby był Kruczkowski zdał sobie z tego sprawę, nie nadałby może swojej sztuce tendencji czysto politycznej czy satyrycznej, zwróconej przeciw faszyzmowi, militaryzmowi, nacjonalizmowi i t. d. To jest bowiem zwężenie istotnego sensu zdarzenia. Autor nie potrzebował rywalizować ze Słonimskiego *Rodziną* w wyśmiewaniu narodowego socjalizmu, miał bowiem w ręku temat zstępujący głębiej.

Ale jakgdyby sama logika tematu wyzwała go na końcu do przesady, do hiperboli, a przez to i do podkreślenia, i to aż do groteskowego podkreślenia owego automatyzmu. Mianowicie—i tu Kruczkowski spotyka się i mija ze Słonimskim—w ostatniej chwili miejscowi hitlerowcy cofają się; fałszywy Daubmann stał się im tak potrzebny, że ofiarowują mu nawet pieniądze, aby nie poszedł do więzienia i nadal odgrywał rolę bohatera. Zwrot bardzo dobrze pomyślany, ale znowuż ujęty tylko jako satyra polityczna, w tym duchu mianowicie: patrzcie, jakie to gałgany, ci hitlerowcy; sami gotowi także oszukiwać, byle interes szedł. Przypominam scenę z *Rodziny*, gdzie miejscowi narodowi socjaliści gotowi są przymknąć oczy na żydostwo Hansa, byle dalej odegrywał rolę hitlerowca i organizował ich. Co za mielizny!

Słuszna jest uwaga p. Piaseckiego, że zagadnienie *Daubmanna* jest mniej więcej takie jak w *Żeglarzu* Szaniawskiego. Ale w *Żeglarzu* stało się ono arcydziełem, gdy w *Daubmannie* tylko szmirą polityczną. Szmirą, która niestety przypadła już na czasy minionej konjunktury: rok, dwa lata temu możeby uważano *Daubmanna* za objawienie.

Kruczkowski, zastanowiwszy się głębiej nad temi sprawami, będzie musiał uznać, że marxizm nie jest kluczem do dramaturgji.

Lubię zawsze przy takich sposobnościach odbywać diagnozę samego tematu. Otóż *Daubmann* przywodzi mi na pamięć nietylko *Molocha* Hebbla, gdzie oszust i mistyfikator musi się uznać za zwyciężonego przez siły, które imitował,—ale przedewszystkiem różnicę między *Dymitrem (Samozwańcem)* Schillera a *Dymitrem* Hebbla. Dymitr Schillera jest świadomym oszustem *ab ovo*, Dymitr Hebbla mniema, że jest prawowitym synem cara, potem przekonawszy się, że tak nie jest, musi już być oszustem i nadal udawać carewicza,—staje się ofiarą legalności.

Lecz nasi autorzy nie są przyzwyczajeni do obmyślania swych utworów na tych wyżynach problematyki. A recenzenci nie są przyzwyczajeni do rozważań na tych wyżynach i do odpowiednich wymagań. I tak np. Miller w *Robotniku* za całą wadę *Daubmanna* uważa, że jest—słaby i nie ma dowcipu. Słaby? Bagatela, ale dlaczego? Czy wpakowanie mu po różnych dziurkach 50 dowcipów jużby sztukę uratowało?

Co prawda, gdyby był Kruczkowski poszedł zaznaczonym tu przeze mnie szlakiem, to jego sztuka ze środowiskowej zmieniłaby się w jednostkową, zagadnienie osobiste Daubmanna wysunęłoby się na pierwszy plan. Lecz autor, przyjrzawszy się działaniu swojej sztuki na scenie, sam chyba—ku swemu zdziwieniu—zauważył, że wrażenie wywierają nie różne aluzje polityczne i kulturalne („Ja jestem człowiek do wynajęcia", „Praca nie hańbi, tylko płaca", oszustowi daje się 2000 mk a na bezrobotnych tylko 50 mk, kawał o gumie: że wprawdzie używa się jej więcej na pałki gumowe do bicia żydów, ale zato nie wolno jej używać do celów antykoncepcyjnych), lecz silniejsze wrażenie wywierają te wszystkie ustępy, gdzie sam oszust, Hummel, zaczyna nas interesować jako człowiek. Więc gdy tryumfuje, gdy się boi, gdy jego gra jest zagrożona, gdy się tą grą czuje zmęczony. Jeszcze krok, ale krok rozstrzygający i genjalny, a byłby się autor znalazł na tej samej linji co Hebbel: że ów Hummel zacząłby sam przejmować się swoją rolą, ukochałby ją, sam wgadałby się w odpowiedni trans bohaterski, i wtedy zdemaskowanie go jako oszusta zniszczyłoby go także jako człowieka. Ale ilekroć Kruczkowski dotknie tej linji, natychmiast jego Daubmann okazuje się trywialnym i nie interesującym oszustem i kpi sobie ze swojej roli. Gdyby np. chociaż w rozmowie ze swą kochanką łotrzycą raz wspomniał coś w tym sensie: A wiesz, czasem żałuję, że nie jestem tym Daubmannem naprawdę, zaczynam się zapalać do tej roli, i t. p. Lecz to, co daje Kruczkowski, jest tylko szczelne oszustwo, bez komplikacyj. I kto wie czy mojej wersji nie nazwałby on: dramaturgją burżuazyjną.

Zespół „Comoedia" odegrał sztukę tak jak była pomyślana. Podkreślił „krwawą" satyrę. Czy dzięki temu publiczność żydowska dopisała, nie wiem. Wykonawca roli głównej, p. Żukowski, gra lekko, głos ma podobny do Różyckiego i Osterwy. Jest w tym zespole sporo dobrych sił, np. ten artysta, który grał pana z rudemi bokobrodami.

KAROL IRZYKOWSKI

IDEE

JAN ST. BYSTROŃ: *Megalomanja narodowa*. Warszawa 1935. „Rój".

Tytuł książki prof. Bystronia jest niebezpiecznem uogólnieniem. Niebezpiecznem dla samego dzieła, nie jest ono bowiem systematycznem studjum nad zagadnieniem, zapowiedzianem w tytule, lecz zbiorem przyczynków, wyjętych z kartoteki etnografa do ściślejszej kwestji: przeżytkowych pojęć, przechowanych w przysłowiach, powiedzeniach i anegdotach, jakie partykularyzm dawniejszych czasów stwarzał o „obcych". Tym „obcym" jest czasem sąsiad z innego miasteczka, czasem mazur dla małopolanina, litwin dla koroniarza; w pewnej ilości wypadków—naród obcy, naprz. Niemcy dla Polaka.

Czytelnik, uwiedziony zapowiedzią w tytule zawartą, doznawać może uczucia pewnego zawodu, nie znajdując całokształtu kwestji, lecz materjały—ciekawe wprawdzie, nawet zabawne, lekko dające się przyswoić, podane jednak w surowym stanie. Rozprawka wstępna, nadająca tytuł całej książce nie stanowi również, mimo bardziej syntetycznego ujęcia, opracowania nagromadzonego obficie materjału.

Niebezpiecznym jest tytuł książki i dla samego zagadnienia, w nim zawartego. Megalomanja społeczna, a ściślej mówiąc—narodowa, bo o tę chodzi prof. Bystroniowi, jest zjawiskiem nowem, lub przynajmniej nową jest forma, w jakiej megalomanja społeczna się objawia. W jakimże związku—zapytujemy—pozostają ze zjawiskiem społecznem te objawy przeżytkowe, które pracowicie nagromadził autor? Jestli to związek przyczynowy, czy tylko analogja zjawisk, być może zupełnie powierzchowna? Może właśnie podkreślenie różnic, dzielących zjawisko współczesnej megalomanji narodowej od dawniejszych, grupowych czy partykularnych, mniemań o własnej wyższości nad sąsiadami—byłoby o wiele bardziej pouczające.

Zaznaczmy dla przykładu: tamtoczesne, ośmieszające „obcych" pojęcia wychodzą z założenia o samych sobie, jako normalnym typie ludzkim, podczas gdy ów „obcy" jest poniżony, jako dziwaczna, śmieszna, odchylająca się od normy odmiana gatunku ludzkiego—przeważnie śmieszna przez swą rozbrajającą głupotę, swą niższość umysłową lub obyczajową. W megalomanji narodowej istnieją przesunięcia pojęć. Przeciętnością, normą gatunku ludzkiego jest właśnie ten „obcy". Podmiot uczuć megalomańskich jest zawsze od normy wyższy. Jest to albo czysta rasa nordycka, przeznaczona do panowania nad światem, bądź rasa anglo-saska, predestynowana do przewodzenia mu, czy wreszcie—jeśli idąc za prof. Bystroniem zechcemy do jednej kategorji sprowadzać różne zjawiska—naród-męczennik, powołany do odkupienia ludzkości i wyniesienia jej na wyższy stopień duchowego rozwoju.

Tam, w przeszłości, w łonie samej grupy społecznej zachodzą objawy niższości poniżej normy, tu—cała grupa, włączając i te rzekomo niższe elementy, zostaje wyniesiona do wyższej kategorji—najlepszej rasy czy wybranego narodu. Śmieszny Bawar czy blagujący a skąpy Szkot, Mazur lub Litwin zostają włączeni do tego lepszego *ab origine*, wyższego typu rasowego czy kulturalnego.

Jeśli chodzi o nietkniętą przez autora megalomanję grup socjalnych, to również mielibyśmy do czynienia z nowem pojęciem—wybranej warstwy, w którem znikają wszelkie wady, śmieszności, niedostatki charakteru, poziomu kulturalnego—a powstaje przeświadczenie o wartości, przeznaczonej do rządzenia, o klasie, której zadaniem jest stworzenie doskonałego ustroju i t. p., a więc zawsze przeświadczenie o swej grupowej lepszości i wyższości ponad normę.

W szeregu pytań-pretensyj do autora nasuwa się jedno i niemałoważne. Czy wszelkie pojęcia grupowe o własnej lepszości i wartości należy uważać za „megalomanję"? Są to wszak pojęcia właściwe zarówno grupom jak jednostkom. Czy każde przeświadczenie jednostki o swej wartości zechce psychjatra określić jako „manję"? Czy może na tę nazwę zasługują tylko pojęcia uporczywe, egocentryczne, podnoszące do najwyższej skali oszacowania absolutnie wszystko, co stanowi właściwość charakteru jednostki czy bytu grupy?

A zatem—powstaje kwestja: że istnieją dodatnie, dobroczynne pojęcia o własnej wartości, wzmacniające wiarę w siebie i wzmagające siły żywotne narodu—i mogą istnieć pojęcia manjakalne, bądź to wynoszące każdą cechę narodu, jako wyraz jego wyższości, bez względu na jej ocenę moralną, bądź domagające się dla swej grupy nadmiaru „miejsca pod słońcem" lub czci dla swej liczby, potęgi, zdolności do zgniecenia przeciwnika (naprz. Rosja—kolos).

Istnieją pojęcia stwarzające obowiązki i—stwarzające uprawnienia. Pojęcie narodu-Chrystusa, narodu-przodownika w rozwoju cywilizacyjnym—stwarzają obowiązki utrzymania się na piedestale. Pojęcie narodu-kolosa, narodu potrzebującego dla siebie miejsca, panowania, przewagi—i z tego tytułu wymagającego dla siebie innej moralności—rodzą poczucie uprawnień, do których uznania „obcy" muszą być przymuszeni.

Jeżeli nawet zgodzimy się od biedy na zaliczenie jednych i drugich do tej samej klasy pojęć o własnej wartości, to jednak nie będzie można się uchylić od rozklasyfikowania pojęć o sobie i manji. Nie możemy uchylić się od pytania, które z przeświadczeń wkraczają w sferę manjactwa, zaburzeń psychiki zbiorowej, jakie zaś pozostają w sferze pojęć, wniosków, uogólnień w stosunku do których psychika grupy jest zdolna do krytycznego odporu. Myślę, że to ostatnie rozróżnienie powinno przedewszystkiem obowiązywać, w przeciwnym razie dojdziemy do rażącej przesady w podciąganiu każdego objawu wiary w siebie, tężyzny wewnętrznej—pod pojęcie zbiorowej megalomanji.

Gdyby sięgać do genetycznych źródeł pojęć, leżących u podstaw psychicznych nastawień grup narodowych, to nie szukając w źródłach etnograficznych, które mogą być przydatne dla innych celów, możnaby zwrócić się ku tak potężnym wpływom na psychikę narodową, jak początki historji i wpływ urobionych przez nie pojęć na charakter narodu, na jego mniemania o sobie, o swych uprawnieniach i obowiązkach. Naprzykład—gdyby na tle pojęć naszych o początkach Słowiańszczyzny lub o obronności naszych walk z Niemcami w epoce piastowskiej zechciał ktoś podjąć się wyświetlenia naszych współczesnych pojęć o przyszłości narodu, o jego przeznaczeniu dziejowem. Lub na tle takichże pojęć o Germanach i historji założenia państwa pruskiego—usiłował wyjaśnić zjawiska, zachodzące w psychice współczesnych Niemiec. Albo też—psychikę Włoch współczesnych zechciał powiązać z tradycjami imperjum rzymskiego.

Przed badaczem, któryby zechciał wszechstronnie badać zagadnienia psychik narodowych i megalomanij narodowych, otwiera się nader szerokie pole. Dostrzegam jednakże liczne zastrzeżenia co do tego, czy ścieżka przez etnografję, jaką wytorowuje prof. Bystroń, może wieść do celu. Czy nie prowadzi ona do sprowadzania do wspólnego mianownika pojęć, całkowicie od siebie różnych?

*

Dość niewinna tytułowa rozprawka prof. Bystronia, zawierająca jednakże ciekawe rzuty oka na współczesne nacjonalizmy z punktu widzenia powszechnych ideałów moralnych, spotkała się z namiętnem *furioso* Zygmunta Wasilewskiego, najbardziej uroczystego kapłana integralnego, czystego nacjonalizmu. Nie można było dokonać bardziej miażdżącej krytyki gromów Z. Wasilewskiego, jak tego dokonał prof. Bystroń, przedrukowując je *in extenso*, bez komentarzy, obok swej rozprawy. Mam nadzieję, że powyższe uwagi moje do przedmiotu, zapowiedzianego w tytule książki prof. Bystronia, nie zostaną, wobec pewnej skłonności do generalizowania różnych zjawisk, wraz z anatemami Z. Wasilewskiego—zryczałtowane.

JAN DĄBROWSKI

K R O N I K A

BIBLJOFILE TORUŃSCY I POETA Z *PROMU*

Niebardzo wielu chyba w Polsce wie o istnieniu w Toruniu Towarzystwa Bibljofilów imienia Lelewela. Założone jeszcze w roku 1926, dzięki inicjatywie dyrektora Książnicy Miejskiej im. Kopernika, Dr. Zygmunta Mocarskiego, pod jego nieprzerwanem kierownictwem rozwija działalność głównie wydawniczą.

Pomijając statut Towarzystwa, wydany w r. 1931 w 75 egzemplarzach, mamy do zanotowania cztery ciekawe wydawnictwa. A więc Mickiewicza *Wiersz do Joachima Lelewela*, facsimile wydania wileńskiego z 1822 r. z autografem poety („Mickiewicz nauczy szkoł kowieński"). Drugą książeczką jest T. Pietrykowskiego *Walenty Fiałek, senjor bibljofilów pomorskich*, Toruń, 1929, 4°, s. 31, 9 ilustr. Fiałek ten był samoukiem, zecerem, drukarzem, księgarzem chełmińskim i wydawcą książek ludowych. Jego cenny księgozbiór, zakupiony przez Starostwo Krajowe dla Toruńskiego Towarzystwa Naukowego, znalazł się jako depozyt w Książnicy Miejskiej. Wspaniałem wydawnictwem są Z. Batowskiego *Wizerunki Kopernika*, Toruń, 1933, 2°, s. 104, 18 tabl. Dzieło to wydało Towarzystwo Bibljofilów z zasiłkami Funduszu Kultury Narodowej i Pomorskiego Starostwa Krajowego ku uczczeniu 700-lecia Torunia. Najnowszem wydawnictwem jest zbiorek wierszy Bronisława Przyłuskiego *Dalekie Łąki*, Toruń, 1935, odbity w 200 egzemplarzach.

Obok monografji o portretach Kopernika tomik ten wychodzi poza ramy regjonalizmu, więc należy mu się bodaj krótkie omówienie.

Przyłuski jest członkiem poznańskiego klubu poetyckiego „Prom", który w r. 1932 wydał pierwszy zbiorek tego poety p. t. *Badyle*. Zbiorek toruński zawiera 36 wierszy w trzech grupach, objętych tytułami: *Niepewne toki*, *Odkryte ślady* i *Zapomniany klomb*.

Jeśli tytuł ogólny tłumaczy się poniekąd wierszem *Dalekie Łąki*, który możnaby uznać za wiersz programowy, wskazujący na swoisty i bardzo bliski stosunek poety do przyrody, to trzy tytuły grupowe mówią nam bardzo niewiele. W *Niepewnych tokach* przeważają może wiersze, wywołane oddziaływaniem przyrody. W *Odkrytych śladach* odsłania się może ścieżyna, wiodąca do duszy drugiego człowieka. W trzeciej grupie odnajdziemy, co najwyżej, słoneczny k l o m b w wierszu *Złocisty wąż*.

Przyłuski jest poetą trudnym, niemniej jednak zajmującym.

Wiadomo, że liryki nie czyta się wedle „zdrowego rozsądku", że pojęcie „treści" jest w poezji szersze niż treść realna. Lecz istnieje też pogląd, że nawet porównania, wymagające większego wysiłku umysłowego, są niezgodne z istotą liryki. Czy przychylimy się do pierwszego stanowiska, czy do drugiego, zawsze musimy uznać, że materjałem poezji, a więc i liryki, jest słowo, czyli zespół dźwięków, obarczony treścią znaczeniową i psychiczną. Wobec tego nieobojętną jest rzeczą, czy poeta uformuje z niego taką całostkę: „I każdy z nas kosz słońca zaklętego wyniesie Z gałęzi pogiętych w płaczu" (*Modrzew i jabłonki*) czy taki: „...od wody dnieje, Dnieje wywarem kalin i paprocią zwiniętą..." (*Do Miguela malarza*). Bo w pierwszym wypadku wywoła poeta w czytelniku wyobrażenie jesiennego owocobrania, w drugim nie wywoła nic, albo coś ułomnego. Kiedy w wierszu *Na polanie* czytamy:

„Czyjaż noc tu na polanach i czyj dzień?
Kto dał słońcu na pieszczoty dwie skronie?....
Słońce zaszło — a ja serce przeziębię.
Wiatr zahulał — a ja sercem nie zdążę"

—nachodzi nas wątpliwość, czy w czytelniku obudzi się reakcja w postaci równoważnego „stanu lirycznego". Albo czytelnik tępy i nieczuły, albo poeta nie wykonał należycie swego zamiaru twórczego. Natomiast w *Niezrozumiałych świtach*, które zaliczyłbym do najgłębszych i bardzo trudnych wierszy, po wczytaniu się ulegamy suggestji poety i odczuwamy bezdenną przepaść między człowiekiem, „uczynionem stworzeniem", a „niezrozumiałą wiecznością, obcą i niedościgłą" przyrody, która to wieczność objawia się w nieustannych świtach, w nieustannem pluskaniu strumienia, w codziennem zapadaniu rozkrakanych wron na spoczynek w lasach, w sile wody, żłobiącej uparcie granitowe głazy. Zestrojeni z poetą, zrozumiemy jego westchnienie:

„Gdybym się mógł bez śmierci z życia jakoś
wywikłać,
O, wtedy nie czułbym się uczynionem
stworzeniem".

Liryka Przyłuskiego jest przeważnie bardzo osobista. Poeta sobie śpiewa, nie komu, pisze wiersze z jakąś sobiepańską niefrasobliwością o odbiorcę. Pogląd ten zdają się potwierdzać jego własne wyznania: „Umyśliłem taki bór, A w nim taką ciszę" — mówi w wierszu *Cisza*. Tworzy więc jakąś nierzeczywistość, czy własną rekonstrukcję rzeczywistości. Jest to j e g o świat, dlatego tak trudno dostępny. Powstaje jakby izolacja między poetą a czytelnikiem. I wcale nie pozbawiona wdzięku:

„I widzę siebie w kaczeńcach, Nie całkiem kaczeńcom podobny, I anim kosiarz wyrobny W dzwoniących żeńcach. Ziołom daleki — rosnę, Ludziom daleki — chodzę..."

Wyznanie jest zawarte w *Dalekich łąkach*, które — jak widać — nie bez racji nadały tytuł całemu zbiorkowi.

Nie zawsze jednak jest poeta „ludziom daleki". Czasem w jego liryce zadźwięczą inne tony. Czasem wystąpi drugi człowiek, ludzkie smutki, tęsknoty i żale, zjawi się pierwiastek społeczny, altruistyczny, jak w dziale *Odkryte ślady*, w którym odznacza się pięknością *Dawny bez* i *Honorka*. Czasem zabrzmi ton erotyczny (*Blask*, *Miłość*), czasem błyśnie przymglone światełko melancholijnego humoru, jak w zakończeniu wierszy *Zła noc*, *Złocisty wąż* lub choćby w *Honorce*.

Dominuje jednak przyroda, którą poeta wnosi we wszystkie niemal wiersze, w którą przedziwnie wnika i niezwykle odczuwa. To się w niej roztapia, jak w prześlicznych *Żórawiach*, to zapamiętywa, jak w *Nokturnie*, a nawet maluje realistycznie, jak *Sad jesienny*. Potrafi wypowiedzieć skargi *Samotnych topól* i rozżalić się nad losem sosen, pociętych na zapałki (*Zapałczany las*).

Jest jeszcze coś nieoczekiwanego w liryce Przyłuskiego. Coś dawnego, zapomnianego, jakieś romantyczne rozmarzenie, a raczej nieuchwytne a pełne tajemniczego znaczenia marzenie o... lilji.

Po nią płynie jeziorem, ją chce zdobyć, jej usta wynaleźć i całować (*Lilje*). Jest ona dla poety symbolem może uduchowienia, może szczytu poetyckiego wypowiadania treści duchowych: „I chyba kiedyś ....Gdy lilją zwiędnę czystą, Wtedy dopiero wszystko Z mgieł zawikłanych wymotam" (*Dalekie łąki*).

Mieli romantycy niemieccy swoją *blaue Blume*, ma nasz poeta swoją... lilję.

Widocznie czuje, że stoją przed nim jeszcze inne możliwości twórcze.

W. JANKOWSKI

*

DZIEJE GRZECHU PO LITEWSKU

Niedawno, nakładem firmy Sakalas, wyszły w Kownie *Dzieje grzechu (Nuodemes istorija)* Stefana Żeromskiego w przekładzie litewskim p. F. Neveraviciziusa. Język tłumaczenia skontrolował Ed. Urnežius.

Po *Przedwiośniu* i *Siłaczce*, umieszczonej w zbiorku nowel p. t. *Nauczyciele*, *Dzieje grzechu* są trzecią rzeczą Żeromskiego, ukającą się na rynku wydawniczym litewskim. Tłumacz *Dziejów grzechu* w przedmowie zapowiada szereg dalszych przekładów dzieł twórcy *Popiołów*. Strojny i niekiedy zawikłany język Żeromskiego przedstawia nielada trudności dla sumiennego tłumacza. P. Neveraviczius wybrnął z nich wcale dobrze. Oczywiście niebrak pewnych drobnych usterek, nie uszczuplają one jednak wartości przekładu.

Dokładne oddanie niektórych wartości stylistycznych z powodu braku odpowiednich środków ekspresyjnych w języku litewskim było oczywiście niemożliwe.

Archaistyczny styl litewski prawie zupełnie nie istnieje. Stąd „w jakowejś ciemnej alei" oddane będzie w przekładzie zwrotem „w jakiejś ciemnej alei", „potężnemi kroki" (arch. narzędnik l. mng.) przez „potężnemi krokami". „Profile kamienic, osrebrzone od słońca porankowego" będą tylko, poprostu „osrebrzone przez poranne słońce". Patetyczne w swej biblijnej prostocie „a iżby jedni drugie zabijali" przełożone zostało przez codziennie szare „a (!) żeby jedni drugich zabijali"—i inaczej być nie mogło.

Tak więc w wypadkach, kiedy Żeromski operuje archaizmem, tłumacz litewski zmuszony był posłużyć się stylem zwykłym.

Ten sam los spotyka często również formacje, zwroty oraz słowa o charakterze niecodziennym, poetyckie, najczęściej brzmiące uroczysto. „Mogiła" staje się „grobem", „kapłan" — „księdzem", „krynica"—„źródłem", „oblicze"—„twarzą" i t. d. Nikną wartości stylistyczne, stworzone przez tak charakterystyczne dla Żeromskiego „nadużycie" formacyj przymiotnikowych z sufiksem—ow—, na których miejsce w codziennym języku polskim występują albo inne przymiotniki, albo rzeczownik w dopełniaczu. „Cienie smagłe, cienie ruchowe i żywe" w przekładzie są „cieniami ruchliwemi", „życie oficynowe" jest „życiem oficyny", „noce wichrowe" tłumacz określił przymiotnikiem zwykłym. Podobnie—„wiośniany kraj" stracił dużo ze swego patosu.

Dość znamienne dla języka litewskiego unikanie słów obcego pochodzenia daje w rezultacie pewne zubożenie w zakresie środków ekspresyjnych. Ma to swoje konsekwencje w przekładzie. „Kabotyn" jest „głupcem-tumanem", „trywialny" oddany jest przez „prostacki", „intelekt" przez „rozum-umysł". Dla tych samych przyczyn „niedelikatnie" jest oddane znacznie mocniejszem słowem.

Najpoważniejsze trudności, z jakiemi musiał się autor borykać, mają źródło jeszcze gdzieindziej. Po pierwsze i przedewszystkiem, w języku litewskim w wielu wypadkach zgrabna a nawet jedynie możliwa jest konstrukcja czasownikowa, język polski zaś względnie więcej przychylności okazuje rzeczownikowi. Po drugie, język litewski w zestawieniu z polskim wykazuje pewne niedostatki w zakresie słownictwa. Istnienie tych różnic dało w rezultacie albo uproszczenie myśli czy stylu oryginału, albo obciążyło przekład konstrukcjami obcemi gładkiemu stylowi litewskiemu.

Oto np. ze względu na czasownikowe oddanie pierwszego członu zdanie „Gdybyż była w człowieku moc, żeby mógł przycisnąć do piersi ciebie, o miasto!" brzmi w przekładzie znacznie uboższ: „Żeby człowiek poradził (podołał), żeby mógł przycisnąć cię do piersi, o miasto!" Uproszczenie w zdaniu „W czasie powrotu do domu Ewa miała oczy spuszczone", przełożonem przez „Ewa, wracając do domu, miała oczy spuszczone", pod względem stylowym jest już dosyć obojętne. Toż samo dałoby się może powiedzieć i o uproszczeniu „prędzej, niż była w stanie zorjentować się" na „prędzej, niż zorjentowała się".

Z niedostatków słownikowych wystarczy wskazać na najbardziej może kłopotliwe. Dla polskiego „zastrzeżenia" tłumacz musiał ukuć nowotwór (pasarga). W związku z brakiem odpowiedników dla polskiej „rozpaczy" i „rozkoszy" tłumacz był zmuszony używać słowa o niższem lub innem napięciu uczuciowem. „Ogarnia ją rozkosz tego obrazu", w przekładzie brzmi „ogarnia ją nieskończenie miłe-uczucie (jednym wyrazem!) tego obrazu". Tłumacz musiał się uciec do użycia dodatkowego, wzmacniającego przymiotnika. „Minęła już rozkosz biernego poczucia" oddane jest przez „zniknęło już miłe bierne uczucie". „Sprawiało jej rozkosz" transponowane jest na „robiło jej nieskończoną przyjemność", „rozkosz nad rozkoszami" na „przyjemność nad przyjemnościami". Zresztą „rozkosz" najczęściej oddana jest słowami oznaczającemi „radość", niekiedy przez „szczęście" a nawet „błogosławieństwo". Tłumacz dokładnie zdawał sobie sprawę, że słowo polskie ma znacznie większe napięcie uczuciowe. „Tępa rozpacz" stała się w przekładzie „zmartwieniem budzącem-dreszcz-grozy (jednem słowem!). W obu wypadkach silniejsze napięcie słów polskich tłumaczy się tem, że jednym z ich formantów jest wybitnie dynamiczny prefiks „roz-". Nb. język litewski odpowiednika „roz-" nie posiada i dlatego też prefiks ten został zapożyczony przez dialekty wysp językowych litewskich na Wileńszczyźnie.

Szkicowo rzucone tu uwagi o przekładzie *Dziejów grzechu* nie powinny w żadnym razie wywołać wrażenia, jakoby język litewski był a b s o l u t n i e ubogi i niedostateczny. Myślą zasadniczą tych dalekich od zupełności uwag jest, że język litewski w zestawieniu z polskim wykazuje t a k i e a t a k i e niedostatki, te zaś t a k a t a k odbijają się na dokonanej transpozycji *Dziejów grzechu* na język litewski. Uwydatnienie różnic między językiem oryginału a materjałem językowym, jakim rozporządzał tłumacz, pozwala w sposób właściwy i dokładny ocenić trudności, z jakiemi spotkał i jakie starał się rozwiązać autor przekładu. Jakkolwiek tu i ówdzie Żeromski wyszedł nieco uproszczony, potoczyste, rwące i sugestywne jego słowo, wiernie oddane przez tłumacza, całkowicie wynagradza wszelkie niedostatki.

Kowno. *STANISŁAW WESTFAL*

Czytelnik *Pionu* wysłucha w „Polskiem Radjo"

OD 14. VII. DO 20. VII. 35 R.

14. VII. g.
13.00: *Figaro, burzyciel Bastylji*—frag. z *Wesela Figara* Beaumarchaisa w przekł. i oprac. T. Boya-Żeleńskiego.
13.20: F. Mendelssohn-Bartholdy: Symfonja szkocka w wykonaniu Ork. P. R. pod dyr. Józefa Ozimińskiego.
16.45: *Wiesz, kto jest wielkim?* (Wielkość w koncepcji Norwida) szkic liter. wygł. St. Flukowski.
19.50: *Praca aktora*—felj. M. Maszyńskiego.
20.00: Odczyt *o Marszałku Piłsudskim*—wygł Al. Kawałkowski.
20.45: *Wybrane myśli Józefa Piłsudskiego*.
21.00: Transmisja z Jubileuszowego Zlotu Harcerstwa Polskiego w Spale: Uroczyste ognisko na Stadjonie, poświęcone Pierwszemu Marszałkowi Polski Józefowi Piłsudskiemu.

15. VII. g.
19.50: Co czytać? O polskich przekładach pisarzy słowiańskich, szkic liter.—Dr. Józefa Gołąbka.
21.00: Koncert w wyk. Ork. P. R. pod dyr. G. Fitelberga. J. Smidowicz (fort.).

16. VII. g.
18.10: Minuta poezji: Wiersz T. Lenartowicza.

17. VII. g.
15.30: Utwory fortep. I. J. Paderewskiego w wyk. A. Brachockiego (Katowice).
16.15: Suity liryczne w wyk. Ork. Kameralnej A. Hermana (Kraków).
21.00: *Flis*—opera St. Moniuszki.
22.00: Odczyt *o Marszałku Piłsudskim*—wygł. Al. Kawałkowski.

18. VII. g.
16.15: Wł. Walentynowicz: Sonata fort. *Es-dur* w wyk. kompozytora.
18.00: O książce Lepeckiego *Sowiecki Kaukaz*—wygł. M. Wańkowicz.
18.10: Minuta poezji: wiersz Elżbiety Szemplińskiej.
21.30: Teatr Wyobraźni nadaje słuchowisko p. t. *Kryzys*, żart radjowy Stefana Zagona, w przekł. A. Różyckiego.

19. VII. g.
17.00: *Miniatury kwartetowe* w wykonaniu Krakowskiego Kwartetu Smyczkowego.
19.30: *Z mego ogródka*—recital śpiewaczy H. Zboińskiej-Ruszkowskiej.
21.00: Koncert symfoniczny. Wykonawcy: Orkiestra P. R. pod dyr. G. Fitelberga i B. Ginzburg (wiolonczela).

20. VII. g.
18.10: Minuta poezji: wiersz J. Wittlina.
18.30: Przegląd wydawnictw—omówi prof. H. Mościcki.
19.30: *Nasze pieśni*—w wyk. M. Mokrzyckiej.
20.10: *Wśród wielkich artystów*. Impresje muzyczne w oprac. C. Nahlik (Lwów).
21.30: *Tatry polskie i czeskie*—koncert Ork. Symf. P. R. pod dyr. G. Fitelberga.

Książki nadesłane do Redakcji

POEZJE

JÓZEF BIRKENMAJER. *Wróżka Państwa Andrzejów* (Bajka). Drukowano jako rękopis. Kraków 1935.

JÓZEFINA ROGOSZ-WALEWSKA. *Radość samotna (Puszcza Augustowska)*. Poezje. Warszawa 1935. Nakł. Księgarni F. Hoesicka.

HALINA BRODOWSKA. *Madonna z Portofino*, b. m. w. 1935.

AL. SAWICZ. *Twarze z poza mroku*. Poezje. Kraków 1935.

W. STRZAŁKOWSKI. *Pieśń żałobna o Józefie Piłsudskim*. Warszawa 1935.

T. KORDYASZ. *Wodzowi odchodzącemu*. Rytmy bohaterskie. Warszawa 1935.

Z. JÓZEFOWICZ. *Szaleństwo Tymona Ateńczyka*. Skierniewice 1935.

POWIEŚĆ

T. N. Nittman. *Mały Piłsudczyk*. Nakładem Gł. Księg. Wojsk. Warszawa 1935.

WANDA WASILEWSKA. *Ojczyzna*. Powieść. Warszawa 1935. „Rój".

F. ANTONI OSSENDOWSKI. *Nauczycielka*. Powieść. Poznań 1935. Wydawnictwo Polskie (R. Wegner).

TADEUSZ DOŁĘGA-MOSTOWICZ. *Wysokie progi*. Warszawa 1935. „Rój".

ROMAIN ROLLAND. *Dusza zaczarowana. I. Anetka i Sylwja. IV. Zwiastunka*. Wydanie III. Poznań 1935, Wydawnictwo Polskie (R. Wegner).

J. B. PRIESTLEY. *Adam z księżyca*. Tłum. Dr. J. P. Zajączkowski. Warszawa 1935. „Rój".

GASTON CHÉRAU: *Przeznaczenie*. Powieść. Przełożył Marceli Tarnowski. Warszawa (1935) Wydawnictwo Nowoczesne.

ARNOLD HAGENBACH: *Pilot Tex*. Bohaterzy nocnego ekspresu. Przełożył Marceli Tarnowski. Warszawa (1935). Wydawnictwo Nowoczesne.

WANDA SERBEŃSKA: *Niedopita szklanka*. Lwów 1935.

MUZYKA

GINO LORENZI, MARJA SZCZEPAŃSKA, ADOLF CHYBIŃSKI, JAN JÓZEF DUNICZ. *Vinzenzo Bellini* (1801—1835). W stulecie śmierci cztery studja napisali... Lwów 1935. Staraniem lektoratu języka włoskiego w Uniwersytecie J. K. we Lwowie.

Ignacy Jan Paderewski. Życie Muzyczne i Teatralne Nr. 5/6. Poznań 1935.

STANISŁAW MIERCZYŃSKI. *Pieśni Podhala*. Z il. Janiny Konarskiej. „Nasza Księgarnia". Warszawa 1935.

PODRÓŻE

GEN. MARJUSZ ZARUSKI. *Wśród wichrów i fal*. Nakładem Gł. Księg. Wojsk. Warszawa 1935.

TEATR

TADEUSZ BOY-ŻELEŃSKI. *Romanse cieniów*. Warszawa 1935. „Rój".

LEON SCHILLER. *Kazimierz Junosza Stępowski*. „Scena Polska" I. Wyd. Tow. Krzew. Kultury Teatralnej w Polsce, Warszawa 1935.

WILAM HORZYCA. *Aleksander Zelwerowicz*. „Scena Polska" II. T. K. K. T. Warszawa 1935.

A. GRZYMAŁA SIEDLECKI. *Ludwik Solski. 1875—1935*. „Scena Polska" III. T. K. K. T. Warszawa 1935.

HISTORJA

LEON WASILEWSKI. *Józef Piłsudski, jakim Go znałem*. Warszawa 1935. „Rój".

HISTORJA LITERATURY

JÓZEF BIRKENMAJER. *Zagadnienie autorstwa „Bogurodzicy"*. Gniezno 1935.

KAZIMIERZ KOSIŃSKI. *Za murami Elsynory*. Warszawa 1935. „Rój".

FRANCISZEK SURÓWKA. *Charakterystyka „Hymnów" Kasprowicza*. „Studja z zakresu historji literatury polskiej" Nr. 12. Warszawa 1935.

KAZIMIERZ CZACHOWSKI. *Marja Rodziewiczówna na tle swoich powieści*. Poznań 1935, Wydawnictwo Polskie (R. Wegner).

B. TOMASZEWSKI. *Teorja literatury. Poetyka*. Przekład z rosyjskiego pod red. Prof. Dr. T. Grabowskiego. Przekładu dokonali: C. Gołkowski, T. Kowalski, Ir. Szczygielska. Nakład Koła Polonistów S. U. P. Poznań 1935.

T. LEHR-SPŁAWIŃSKI. *Język polski jako zwierciadło kultury narodu*. Poznań 1935. Bibljoteka „Awangardy", tom VI.

WŁADYSŁAW ARCIMOWICZ: *Cyprjan Kamil Norwid na tle swego konfliktu z krytyką*. Wilno 1935. Koło Polonistów Sł. U. S. B. (Bibljoteka Prac Polonistycznych, Nr. 4).

PUBLICYSTYKA

JANINA MIEDZIŃSKA: *Sowieckie państwo pracy*. Wrażenia z podróży inspektora pracy. Warszawa. Inst. Wyd. „Bibljoteka Polska".

T. ZIELIŃSKI. *Wschód i Zachód a Polska*.

ST. SZOBER. *Polska wobec Słowiańszczyzny*. Nakładem Związku Słowiańskiego. Warszawa 1935.

REDAKCJA: Warszawa, Aleja Róż 2, telefon 9.24-00; czynna w poniedziałki, środy i piątki od godziny 18 do 19. Rękopisów nadesłanych nie zwraca się.
ADMINISTRACJA: Warszawa, Aleja Róż 2, tel. 9.91-08; czynna codziennie. Prenumerata w kraju: mies. 2 zł., kwart. 5 zł.; zagranicą: mies. 3 zł., kwart. 8 zł.
Ogłoszenia: za wiersz 1 mm. szerokości 1 szpalty — 60 groszy za tekstem; 80 groszy w tekście. Konto P. K. O. Nr. 18.590.

Redaktor naczelny: WŁODZIMIERZ ANTONIEWICZ — Wydawca: za Towarzystwo Kultury i Oświaty JAN KASIŃSKI

Drukarnia Współczesna, Sp. z o. o., Warszawa, Szpitalna 10.